2004级博士学位论文

蒂皮特四部交响曲作曲技术分析研究

作者姓名：李如春

学　　号：04A012

导师姓名：姚恒璐

研究方向：音乐作品分析

中央音乐学院作曲系

2007年3月30日

学位论文提要:

博士研究生：李如春（作曲系音乐作品分析）

导　　　师：姚恒璐　教授

英国现代作曲家迈克尔·蒂皮特一生共创作了四部交响曲。这四部交响曲都是其优秀的代表作品，也是20世纪重要的大型音乐文献。本文从曲式结构、音高、节奏、节拍、和声、复调、调式、调性、配器等角度分析研究了蒂皮特的交响曲创作，根据分析的结果探讨了他交响曲作曲技术与风格中“保守”与“革新”的问题。蒂皮特的作曲技术与风格中既有普遍被认为的保守倾向，也有未被广泛注意的革新方面。

本文根据不同类型的音乐采用了不同的手段分析作品，既有现代音乐分析技法也有传统音乐分析手段，如后申克音乐分析技术、泛调性、潜调性的分析技术以及调性音乐的分析技术，并总结了作品中有特性、有代表性的内部技法规律与风格特征。

在曲式结构上，前两部交响曲保持了古典四乐章的结构；《第三交响曲》把古典四乐章模式纳入了两大部分的结构；而《第四交响曲》是单乐章交响诗的设计，但又隐含了古典四乐章的结构。四部作品各乐章的内部结构也有颇多新颖之处。

交响曲中的横向音高进行主要是综合音阶形成的非半音化风格。在节奏、节拍方面，作曲家用多种方式打破了节奏的匀称性与重音循环的规律性。

在和声实践中，交响曲有继承古典和声体系的部分，也存在许多革新之处，如复杂的和弦结构与非功能性的和声进行改变了传统的和声意义与价值；中心音响与和声场的技术使和声带有浓郁的现代气息。在复调方面，交响曲中使用的双调性与多调性复调、节奏复调、复节拍复调、复风格复调、双调式复调、群体复调等结构类型，有浓郁的现代作曲技术特征。

调式上有“多样的调式类型”、“复杂的调式音列”、“多调式的纵向叠置”三个主要特点，而在调性上，作品有“调性相对主义”、“双调性与多调性”、“泛调性”等特征。

交响曲的配器以素描风格为主，但也涉及到彩绘手法与点描风格。“神秘音响”的出现、打击乐器的丰富与鼓风机的使用等特点体现了蒂皮特对音色的追求。

蒂皮特的前两部交响曲显示了后浪漫主义与新古典主义结合的风格特征。《第三交响曲》带有新浪漫主义与后表现主义结合的风格特征。《第四交响曲》则具有新现实主义的风格倾向。

蒂皮特的交响曲创作一方面承递了音乐传统的精华，另一方面稳健地发展了合理的技术与风格，两方面都恰当地与艺术内容的表达相结合。

关键词：蒂皮特；交响曲；作曲技术；20世纪音乐；音乐分析；保守主义

Abstract

Doctorate candidate: Li Ru Chun (Music Analysis)

Supervisor: Professor Yao Heng Lu

Tippett, contemporary composer in Britain, has totally composed four symphonies in his whole life, which are all his excellent and representative works and also important large-scale works in the 20th century.

This dissertation analyses his four symphonies, from angle of view of form, pitch, rhythm, time signature, mode, tonality, harmony, polyphone to orchestration. Tippett's composing technology and style expresses have either conservative inclination, or innovation that's not paid attention to the public.

This dissertation used both the contemporary music analytical methods and traditional ways to analyze the symphonies according to the type of music, for instance: Post-Shenkerian Graphic Analysis technique; Analysis technique of Pan-tonality and Potential tonality and tonal music analysis technique, and summarized the inside technical law and stylistic feature with their characteristic, representative aspects.

On the form of Tippett symphonies, the first two symphonies have contained classical four-movement form, the third symphony enclosed four-movement form into two sections and the fourth symphony is a design of symphonic poem with single movement, but implied the structure of classical four-movement. The interior structure of each movement in the four works has shown many unique points.

The relations of horizontal pitches in the symphonies have non-chromatic style and use multi-mode compound scale. Tippett always break the regularity of well-balanced rhythm and circulating presses in time signature in various ways.

In the harmonic practice, the symphonies have either inherited classical-functional system, or innovated ones. Such as complicated chord structure and progressive method of non-functional harmony have changed traditional harmonic meaning and value. The technology of the axis—sonority and the harmonic field makes strong modern style in harmony.

In the aspect of polyphone structure, there exist the characters of contemporary composition, such as, polyphone of bitonality and polytonality, polyrhythm, poly-meter polyphone, poly-styles, group polyphone, etc.

The usage of modes possesses the features of various mode types, multi-modality, compound scales, the vertical juxtaposition of bi-modality. The tonality of the four symphonies shows the feature of tonal relativism, bi-tonality, multi-tonality and pan-tonality, etc.

Taking 'sketch style' as the core on orchestrating, but the symphonies involve 'skills of colored drawing' and 'pointilism'. The use of 'magical sonority', the profound sounding of percussive instruments and the usage of wind machine embody Tippett's pursuit to the timbres.

The first two symphonies show the style of Post-romanticism and Neoclassicism. *The third symphony* has the style character of Neo-romanticism and Post-expressionism. *The fourth symphony* displays Neo-realism style inclination.

Tippett inherited traditional quintessence and has developed the reasonable technology and style steadily.

Key word: Tippett; symphony; composing technology; music of the 20th century; music analysis; conservatism

目　　录

引　言

蒂皮特，迈克尔（肯普）（爵士）（Tippett，Michael (Kemp) (Sir)，1905——1998）是现代英国最重要的两大作曲家之一，在英国现代音乐发展过程中有着重要的影响和地位，与另一位英国作曲家本杰明·布里顿（Benjamin Britten,1913——1976）齐名。《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中对蒂皮特是这样评价的："他的重要性不仅在于他对交响曲、协奏曲、歌剧、弦乐四重奏和奏鸣曲体裁复兴的贡献，也在于他了解现代社会的复杂性以及艺术家与社会的关系——就象在他的作品中和艺术实践中显示出来的一样。"[1 (P.505)]

蒂皮特的创作涉及了广泛的体裁。其成名作是 1935 年创作完成的《第一弦乐四重奏》（String Quartet No.1），而他的清唱剧《我们时代的孩子》（A Child of Our Time，1941）真正形成了世界范围的影响，另外还有《复弦乐队协奏曲》（Concerto for Double String Orchestra, 1939）以及全部的四首交响曲等许多代表性作品。他的创作超越了民歌风格的音乐语言，综合了英国牧歌、古钢琴音乐、珀塞尔的音乐、德奥音乐、新古典主义音乐、布鲁斯音乐和爵士乐等众多因素对他的影响，显示了多元化的作曲技术与风格特征。晚年的蒂皮特得到了许多国家的荣誉和名誉学位，在许多领域获得了国际声誉，他成为音乐节、学术研究的中心人物，甚至也是大众媒体关注的重点，在去世后被尊为英国音乐的前辈。

蒂皮特重视古典音乐传统与民族音乐传统，钟情于古老的音乐体裁与曲式结构，作品始终没有抛弃调性的语言，因此他常常被划入"保守主义"或"折衷主义"作曲家的行列。然而正是这种"保守"与"折衷"的态度使他与过去的音乐保持了更多的联系，对于延续、发展协奏曲、交响曲等大型音乐体裁做出了重要的贡献。另外，他的保守主义不是顽固僵化的复古主义，他在作曲技术与手段上也并不拘泥于传统。在曲式结构、音高、节奏与节拍、和声、复调、调式与调性、配器等许多领域里，他都进行了极具个性的探索，将古老的传统与现代的技法、民间音乐与艺术音乐等融为一体，转换成自己独具个性的现代音乐语言，具有很强的革新性。蒂皮特的作曲技术具有融合性与发展性、个性化与多元化等许多特点，十分值得学习与借鉴，但他的作品也具有较大的分析难度，对分析者提出了很大的挑战。

一、研究范围

本文尝试分析研究蒂皮特四部交响曲中的主要作曲技术特点，根据分析的结果探讨他交响曲的创作风格以及"保守性"与"革新性"的问题。

蒂皮特一生创作并正式发表了四部交响曲，分别创作完成于1945、1957、1972和1977年。本文分析四部交响曲均采用了朔特（Schott）版乐谱。[2]虽然早在1933——34年间蒂皮特曾经创作了一部《降B调交响曲》，但没有发表，因此暂不在本文的研究范围之内。

《第一交响曲》于1945年11月10号在利物浦爱乐音乐厅首演，由萨金特（Sargent）指挥利物浦爱乐交响乐团（Liverpool Philharmonic Orchestra）演奏。作品采用了古典交响曲四乐章的形式，运用了精致复杂的不协和对位将新古典主义与后浪漫主义音乐的风格巧妙地结合起来。另外，作品中的调性相对主义（tonal relativism）有很大的研究价值，对于当代音乐创作有很大的参考意义。

《第二交响曲》由BBC交响乐团（BBC Symphony Orchestra）于1958年2月5号在皇家音乐厅首演，由布尔特（Boult）任指挥。作品标志了蒂皮特创作的第二个时期的到来，它减少了一些新古典主义气息，更具有现代音乐的特征，但坚定地结合了贝多芬式的古典交响曲模式，是蒂皮特二十年来思索古典交响曲结构意义的结晶。作品中他首次探索使用了双调性与多调性的作曲技术，有力地配合了作品深刻内容的传达，取得了非常成功的创作经验。在节奏写作中，蒂皮特融合了古老的英国音乐节奏技术与现代节奏技巧，独特的节奏语言赋予了交响曲鲜明的个性，获得了极高的艺术表现力。对于这部作品，伊安·肯普是这样评价的："即使蒂皮特在《第二交响曲》之后不再创作，他仍然是20世纪的音乐大师。"[3(P.321)]

《第三交响曲》由戴维斯（Davis）指挥伦敦爱乐管弦乐团（London Philharmonic Orchestra）于1972年6月22号在皇家音乐厅演出。是蒂皮特创作走向成熟的晚期风格的代表作品之一。作品模仿了传统交响曲的乐章结构但暗中打乱了它，使之屈服于超大规模的两部曲式的结构。第二部分中拼贴了贝多芬《第九交响曲》的材料，并用布鲁斯歌曲与之对比，表明了蒂皮特思想中更广泛的概念：在欧洲音乐的主流下，通过涉足流行音乐形式（特别是美国黑人音乐）来代表了个人从社会集体中的疏远。《第三交响曲》在风格上似乎去找寻一个"新浪漫主义"或者是"后表现主义"的标签，[1(P.512)]其中也充满了作曲家对交响曲中各基本构成要素的个性思索。

《第四交响曲》是芝加哥交响乐团（Chicago Symphony Orchestra）委约创作的作品，由索尔蒂（Sir Georg Solti）指挥该团于1977年10月6号首演于芝加哥交响音乐厅。它是蒂皮特晚期创作中的重要作品，充满了沉重的宗教隐喻和深刻的人文关怀，也是全部作品中最大的单乐章结构作品。这部作品中，蒂皮特在交响曲的领域探索了单乐章形式下多元音乐的拼贴结合（collage-concentration），富有挑战性地采用了十分多样性的主题，

展示了高超的控制多样主题扩张的技巧，并成功地在对比和统一间取得了不容易的平衡。多调性、泛调性的调性组织模式为扩张调性的技术提供了优秀的样本。另外，多样的复调结构、新颖的和声技术等许多创作特点同样有重大的分析价值。

西方专业音乐的发展中，交响曲这种体裁始终占据着相当重要的地位。每一位作曲家的交响曲创作大多都是自己创作技法、思想情感的概括与总结。对于任何一个作曲家而言，"交响曲的写作无疑是最富有创造性，最能体现出一个作曲家整体音乐水准的写作。……研究一个作曲家交响曲的构成，就可获得对此位作曲家较全面的、准确的认识。"[4(P.65)]研究作曲家的交响曲创作对于研究其作曲技巧、创作风格以及作曲家的艺术思想有着不可替代的作用与意义。对于蒂皮特来说，尽管他在歌剧领域作出了极大的贡献，也更为世人所了解，但交响曲也是他音乐创作的主要领域，四部交响曲贯穿了他音乐创作的早、中、晚三个时期，其中综合了作曲家的主要创作技术，集中反映了作曲家的主要创作风格，也基本代表了作曲家的创作整体概貌。

二、前人主要研究成果述评

(一)英文资料

蒂皮特以及他的音乐创作具有重大的学术研究价值与意义，西方音乐学界、音乐理论界一直十分重视相关课题的研究，并有大量有价值的学术成果问世。在蒂皮特的祖国——英国，有关蒂皮特的研究更是学术界关注的热点。

The Music of Britten and Tippett Studies in Themes and Techniques（《布里顿和蒂皮特的音乐主题与技巧的研究》）[5] 是一本较为深入地研究两位英国音乐家——布里顿与蒂皮特的音乐主题与创作技巧的理论著作。作者阿诺德·惠托尔(Arnold Whittall)按照时间的顺序比较研究了两位作曲家的生活、思想、音乐主题与创作技巧。其中关于蒂皮特的创作尤其是交响曲的创作，作者有独到的见解和分析，并有重点地提及了蒂皮特音乐创作中值得注意的一些问题。这本著作对于本文的写作有重要的参考价值和意义。

惠托尔的另一部著作 *Musical Composition in the Twentieth Century*（《20 世纪作曲技术》），[6] 也涉及到蒂皮特的问题。书中按照创作技术特征进行分类，研究 20 世纪的作曲家与作曲技术，几乎涉猎了 20 世纪所有重要的作曲家与作曲技术。作者把蒂皮特、梅西安与卡特三个人放在一章中讲述。作者认为他们三个人有一些共同之处，那就是都相对较为保守，都是有调性的作曲家。三个人因为他们的完整性与鲜明的个性，成为二十世纪后 50 年中备受推崇的人物。这部著作对于从整体上了解 20 世纪作曲技术来说，内容较为丰富，有较大的参考价值，但对于专题研究来说，信息量却显得不够。

The New Grove Dictionary of Music and Musicians（《新格罗夫音乐与音乐家辞典》）[7]中关于蒂皮特近万字的长词条具有一定权威性，有较高的学术价值。词条用辞典的语言风格介绍了蒂皮特的主要生活经历和重要的作品，其中也涉及到作曲家的技法问题、风格的主要特征及其形成的原因——作曲家所受到的来自社会、文化、历史等因素的影响。词条也对蒂皮特的贡献和历史地位进行了公允、客观的评价。这些内容尽管较为概括与简约，但对于本文的写作有较大的指导意义。

Tippett：the composer and his music（《蒂皮特：作曲家和他的音乐》）[3]是一部研究蒂皮特及其创作的音乐学巨著。它的内容全面而又详实，是研究蒂皮特不可或缺的重要文献。作者伊安·肯普(Ian Kemp)细致地考察了蒂皮特的生活经历，按时间的顺序研究了蒂皮特思想、风格的形成与发展，然后对蒂皮特 80 年代以前几乎所有的重要作品进行了介绍，并且较多地涉及了创作技法的分析与讨论。在技法方面作者把视角更多投向曲式、调性、和声与节奏的研究，总结了这四个方面蒂皮特主要的技术特点与创作思维。书中有关交响曲创作的研究内容也比较丰富，对每一部交响曲的创作背景、艺术价值、社会影响、主要作曲技法与风格特征都有扼要的论述，对于各个作品之间的技法差异与风格变化也有一些解析与阐释。但这部著作侧重的是音乐学的研究，而不是作曲技术的分析，因此仍旧为后人研究蒂皮特的作曲技术留下了较大空间。

笔者搜集到的鲍恩（Meirion Bowen）撰写、编辑的关于蒂皮特的著作有两部：*Michael Tippett*（《蒂皮特》）[8]和 *Music Of The Angels: Essays And Sketchbooks Of Michael Tippett*（《蒂皮特的散文与随笔》）。[9]《蒂皮特》一书按体裁深入讨论了蒂皮特的生平、思想情感与音乐创作，对于把握作曲家的个性与创作思想有很大的帮助。由于作者与蒂皮特特殊的关系以及深入的交往，鲍恩关于蒂皮特的思想与创作有很多深入的思考与洞见，其中涉及到交响曲内容的研究对于论文写作有一定的价值。《蒂皮特的散文与随笔》是鲍恩编辑的一本蒂皮特自己创作的散文与随笔集，书中有作曲家对自己和自己作品的回忆与评价、对其他主流作曲家及其作品与技术的评论，对于直接了解蒂皮特的思想与创作极为有用。

Modern British Music: The Second British Musical Renaissance—— From Elgar to P. MaxWell Davies（《现代英国音乐：第二次英国音乐复兴——从埃尔加到 P.麦斯威尔 戴维斯》）[10]这本著作从音乐学的视角描述了英国现代音乐文化，并对英国现代音乐与音乐家作了较全面的介绍与评价。既包括了布里顿、蒂皮特、马克斯威尔·戴维斯等主要的英国作曲家，也包括了早一些的埃尔加、戴留斯；民间风格浓郁的沃安·威廉斯、霍尔斯特；现代风格的沃尔顿、康斯坦特·兰波特(Constant Lambert)；寻找新音响的罗伯特·葛

哈德(Roberto Gerhard)、埃贡·威尔茨(Egon Wellesz);新生代的亚历山大·葛尔(Alexander Goehr) 哈里森·伯忒斯特(Harrison Birtwistle)等许多其他英国作曲家。其中布里顿、蒂皮特、马克思韦尔·戴维斯三人是用单章论述的。这也从侧面说明了蒂皮特在英国音乐中的地位。关于蒂皮特的章节中有较多的作曲家生平与作品内容的记载，涉及蒂皮特作曲技术以及交响曲创作方面的内容较少。

蒂皮特自己所写的自传 *Those Twentieth-Century Blues——an Autobiography*（《那些 20 世纪的布鲁斯——自传》）[11] 提供了认识蒂皮特思想与创作极好的途径。大卫·克拉克(David Clarke)所著的的 *Tippett Sudies*（《蒂皮特研究》）[12] 从多个角度考察了蒂皮特的生活、思想与创作。苏珊娜·洛宾逊(Suzanne Robinson) 的著作 *Michael Tippett:Music and Literature*（《迈克尔·蒂皮特：音乐与文学》）[13] 着重从音乐与文学的关系的角度探讨了蒂皮特的舞台音乐作品。格洛格(Kenneth Gloag)撰写的 *A Child of Our Time*（《我们时代的孩子》），[14] 从诸多方面对蒂皮特的这部清唱剧进行了深入研究。

总体上，研究蒂皮特的英文资料较为丰富，但并没有发现全面分析研究蒂皮特四部交响曲作曲技术的文献。

（二）中文资料

目前国内与蒂皮特相关的研究资料较少，研究的程度也并不深入。关于其人、其作品的研究散见于音乐史、音乐辞典与音乐欣赏书籍中的个别章节，相关的学术论文仅检索到两篇，而对于蒂皮特交响曲的研究几乎处于空白。分别使用“蒂皮特、蒂佩特、音乐分析、作品分析、作曲技术、交响曲、交响乐、英国音乐、现代音乐、20 世纪音乐、二十世纪音乐”等中、英文关键词在“中国期刊全文数据库”、“中国优秀硕、博士论文库”、“中央音乐学院图书馆馆藏音乐社科书籍全文库”、“中央音乐学院图书馆音院学位论文全文库”以及“超星社科书籍全文库”等数据库中检索，检索到如下相关的文献:《牛津简明音乐词典》、[15]《简明牛津音乐史》、[16]《二十世纪音乐概论》、[17]《外国音乐辞典》、[18]《现代音乐创作讲座》、[19]《西方音乐通史》、[20]《二十世纪外国音乐家词典》、[21]《20 世纪西方音乐》、[22]《20 世纪的新音乐》、[23]《交响音乐史话》、[24]《现代音乐概论及欣赏》、[25]《论蒂皮特的清唱剧<我们时代的孩子>》。[26] 在数个资料库中都没有搜索到分析研究蒂皮特交响曲与作曲技术的中文资料。

搜集的中文资料主要包括翻译的文献和中文原著两类。翻译的文献中关于蒂皮特的内容简单介绍如下:

《牛津简明音乐词典》中关于蒂皮特的词条记录了蒂皮特的生平、列出了他的主要作

品，着重介绍了一些声乐体裁作品的风格，关于交响曲的内容较少。词条中谈到了三个创作时期的创作风格的不同，也抽象出一些共同的地方，诸如“委婉流畅的线条、兴高采烈、生机勃勃的抒情性”等等，[15(P.1177)]并认为他坦诚甚至天真的世界观在音乐中的表现，是人们在欣赏他世所罕见的技术精致的音乐时必须看到的一部分。

《简明牛津音乐史》仅仅提及了蒂皮特和他的几部作品，没有更多的论述。

《二十世纪音乐概论》用简洁的语言对蒂皮特及其代表作品进行了介绍与评析，提到了作曲家“复杂的节奏（作曲家本人称之为各个个别声部的独立的牧歌风）、收缩的但却是调性的和声和丰富多彩的弦乐效果”，[17(P.169)]但没有更多的内容。

《外国音乐辞典》中蒂皮特条目的内容能够满足辞典的需要，扼要地叙述了蒂皮特的主要作品、创作技术与风格特征，并和布里顿作了简单的比较：“他的音乐和布里顿的作品一样，表现出对人类的深切同情，尤以清唱剧《我们时代的孩子》和《第三交响曲》最为典型。在其他方面，他和布里顿大相径庭，他的音乐虽不如布里顿那么流畅，但也较多地运用对位手法，创作风格受十六世纪英国作曲家的交叉节奏和德国音乐影响，成熟时期受贝多芬的影响，”书中还提到“他的《第三交响曲》和《第三钢琴奏鸣曲》同贝多芬的晚期创作有明显的联系。”[18(P.270)]

《现代音乐创作讲座》是亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院讲学的资料，在讲述了德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基、梅西安、布列兹等人作品的主要创作技术与特征后，用一章的内容专门介绍了英国音乐创作的情况。关于英国的现代音乐，葛尔提到了埃尔加、威廉斯、布里顿、蒂皮特、沃尔顿、戴维斯等人。对于蒂皮特，葛尔教授在简单分析了《我们时代的孩子》后，谈到了蒂皮特的音乐语言，认为他的音乐语言“与当时欧州的音乐语言不一样，尤其是他写的和声，在他那个时代来说也是相当旧的。……音乐是根据不规则的小组音节构成的，所以，速度标记的变化很突然，各个声部的节奏也不重合。”[19(P.104)]葛尔教授是著名的英国作曲家、音乐理论家，对于当代英国音乐的状况比较熟悉，他的分析与判断抓住了蒂皮特作曲技术的要点，十分有参考价值。

相关中文原著的简单述评如下：

《西方音乐通史》中对蒂皮特的生平、作品作了简要的介绍并谈到一些创作特点和风格的问题，如“不采纳同时期国外出现的那些过分强调理性结构和表现机械文明的新的创作手法，而是坚持音乐表现人的感情，关注社会问题，重视音乐与听众的交流。”“在《第二交响曲》(1957)中，探索了由几个相关调性重叠所建立起来的非自然音和声。”另外，作者对蒂皮特的音乐特点有概括性的总结：“蒂皮特注重社会性重大题材；创作风格受到来自

各个方面的影响；经常采用扩展的、带有大跳音程的、不对称的旋律线条，显得生气勃勃，很有表现力；节奏和织体复杂，不协和的复调给人印象深刻；和声虽有调性功能，但频繁出现四度叠置结构总是传统的；喜欢引用黑人音乐，从而形成他独持的创作个性。布里顿去世后，他成为英国音乐界首屈一指的人物。”[20(P.376-377)]

《二十世纪外国音乐家词典》概述了蒂皮特的生平，也论及到创作手法和风格的问题。如，他的“作品均反映了对人类命运的关切。更多地受到十六、十七世纪英国作曲家复节奏的影响。不象布里顿那样流畅，多用对位法，注重节奏的灵活多变。”[21(P.495)]词典把蒂皮特的创作可以分为前后两期，即“从三十年代初的成熟作品到1946年完成的《弦乐四重奏》第三号可划作前期创作；1946年以来的作品为后期。”[21(P.495)]忽略了蒂皮特创作中技术与风格融合性更强的第三个时期。文中按两个分期对蒂皮特的创作技术与风格分别进行了介绍，并认为“他的创作思想和主题以及对古典曲式的喜爱一直贯穿于两个创作期之中。他对古典曲式的崇奉，一方面出于对贝多芬的赞佩，此外亦受到三、四十年代新古典主义的影响。”“蒂皮特后期已经形成了一套独特而灵活的声乐和器乐的语言。……从《第二交响曲》(1953)起，蒂皮特的音乐风格有了明显的变化。虽然旋律的设计与采用的曲式一如既往，但已开始探索以不同调性重叠构成非自然音阶和声的可能性。第三和第四交响曲等10余部重要晚年的作品中蒂皮特仍然追求风格与技法的不断发展。”[21(P.495-496)]这些见解对论文的写作无疑具有很大的启发性。

《20世纪西方音乐》一书中介绍了蒂皮特的生平与创作。《20世纪的新音乐》则简要的涉及了作曲家的风格，书中谈到“提培特（蒂皮特）1940年以后把风格固定于新浪漫和英国古代牧歌之间。为了风格统一，他甚至把早期的作品都加以修改或收回。”[23(P.137)]

《论蒂皮特的清唱剧<我们时代的孩子>》是国内较早的对蒂皮特进行学术研究的一篇硕士论文。论文从历史的视角考察了作曲家的成长经历与思想，并从诗词到音乐较细致地研究了蒂皮特著名的清唱剧代表作《我们时代的孩子》，讨论了作品中蕴含的创作思想和意图以及其中包含的“音乐之外的陈述”，对于了解认识这部清唱剧有所裨益。

《双弦乐队协奏曲创作特点分析》一文在2005年的“全国曲式与作品分析理论及教学会议”上宣读并收录于《全国曲式与作品分析理论及教学会议论文集》。[27]文章研究了蒂皮特的《双弦乐队协奏曲》中主要的作曲技术特点，对作品的体裁特征与曲式原则、双调性与多调性的运用、音高材料与节奏节拍材料的复合贯穿、复调织体与主调织体的渗透结合进行了分析，对于研究蒂皮特的音乐创作有一定的参考意义。

《交响音乐史话》一书中对蒂皮特的几部交响曲作了简单介绍，资料仅仅借鉴了《二

十世纪外国音乐家词典》。《现代音乐概论及欣赏》采纳了《外国音乐辞典》的内容。它们基本属于普及音乐常识的范围，对于学术研究没有太大的价值。

中文的文献对于把握蒂皮特的基本创作特点，了解交响曲的创作背景有一些帮助，但缺少对于音乐本体的作曲技术分析和深入研究的资料。

三、主要研究方法和手段

（一）综合传统音乐分析手段与现代音乐分析技法,尝试采用多元技法、多重视角分析研究音乐作品

蒂皮特的四部交响曲分别有不同的技术手段、创作技巧、风格特征。如果采用单一的分析技法，很难深入地解读作品的形式与内涵。因此论文在分析技法的应用上不拘泥于单一的分析技法，而尝试综合传统音乐分析手段与现代音乐分析技法，针对不同的作品、不同的音乐参数采用不同的音乐分析模式进行研究，如申克音乐分析方法、泛调性分析技法以及调性音乐的分析技术等。在分析视角上也注重多重视角观察作品，以避免单一视角的片面与单薄。

（二）考虑音乐分析的目的性，在全面分析的基础上有重点地进行作曲技术的分析研究

分析作品的过程以曲式结构分析为基础，重点分析蒂皮特交响曲中有特色的技法。在全面分析的基础上，总结曲式结构、音高、节奏、节拍、和声、复调、调式与调性、配器等音乐参数在交响曲创作中的主要特征。不拘泥于面面俱到的分析，更多地根据论文写作的需要有目的地进行分析，力图发现有特性的、有代表性的作曲技术，并总结技术运用的规律性问题。

（三）关注作曲技术与风格联系的分析

纯作曲技术的分析容易陷入抽象、狭窄的境地。本文在分析过程中尝试注重技术与风格的联系。在对蒂皮特交响曲的音乐分析过程中，将作曲技术的应用与作曲家的创作风格联系起来，研究蒂皮特创作中保守性与革新性的问题。

四、选题的价值与意义

通过上面的资料评述可以得知，国外研究蒂皮特的学术文献较为丰富，也涉及了蒂皮特交响曲的研究，但没有发现全面分析蒂皮特四部交响曲作曲技术的论文与著作。国内对蒂皮特的研究不够重视，研究程度也较浅，尤其是交响曲的分析研究在国内尚属空白，存在着巨大的研究空间。本文尝试为这一领域的作曲技术研究做一些努力，希望能够籍此引起更多学者、音乐理论家对蒂皮特及其交响曲这一研究课题的兴趣，产生更深入、更有价

值的学术成果。

论文运用多元音乐分析技术研究蒂皮特交响曲的创作技法有重要的理论意义与现实意义。采用多元音乐分析技术解读现代音乐作品，深入分析研究蒂皮特交响曲的作曲技术问题，能够给予音乐分析理论的研究提供材料的支持。基于音乐分析的成果探讨蒂皮特交响曲的创作风格以及他对现代音乐的贡献，进而研究其保守性与革新性的问题。论文能够丰富国内 20 世纪音乐作曲技术分析、大型音乐体裁分析研究的文献，进一步充实现代音乐技术理论分析的资料与数据。通过对蒂皮特交响曲作曲技术特点的细致剖析，掌握其中蕴含的创作技法的理论与实践，对于国内当代音乐创作，尤其是交响音乐的创作有很大的参考价值与借鉴意义。论文还有助于进一步深入认识当代英国音乐创作情况，把握具体作曲家的交响曲创作技法规律，风格特征与创作思想。研究的成果对于交响曲作曲技术分析、英国当代音乐分析与研究、西方音乐史研究也有较大的理论价值与现实意义。

注　释

1. Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition*[Z]. Volume 25. London:Macmillan Publishers Limited, 2001.
2. Tippett. Symphony No. 1 [Z]. London：Schott & Co Ltd.， 1948.
   Symphony No. 2 [Z]. London：Schott & Co Ltd.， 1958.
   Symphony No. 3 [Z]. London：Schott & Co Ltd.， 1974.
   Symphony No. 4 [Z]. London：Schott & Co Ltd.， 1977.
3. Ian Kemp. *Tippett： the composer and his music*. [M]. Londond: Eulenburg, 1984.
4. 郝维亚. 伊戈尔·斯特拉文斯基《管乐器的交响》音乐分析[J]. 中央音乐学院学报，2000，(3).
5. Arnold Whittall. *The Music of Britten and Tippett Studies in Themes and Techniques*[M]. Cambridge University Press, 1990.
6. Arnold Whittall. *Musical Composition in the Twentieth Century*[M]. Oxford Unversity Press, 1999.
7. Diana McVeagh. *The New Grove Twentieth-century English Masters Elgar Delius Vaughan Williams Holst Walton Tippett*[Z]. New York: W. W. Norton & Company, 1986.
8. Meirion Bowen. *Michael Tippett*[M]. London: Robson Book Ltd., 1982.
9. Meirion Bowen. *Music Of The Angels Essays And Sketchbooks Of Michael Tippett*[M]. London: Eulenberg Books, 1980.

10. Otto Karolyi. *Modern British Music The Second British Musical Renaissance—— From Elgar to P. MaxWell Davies*[M]. London and Toronto: Associated University Presses, 1994.

11. Michael Tippett. *Those Twentieth-Century Blues——an Autobiography*[M]. London: Hutchinson, 1991.

12. D. Clarke. Tippett Studies[M]. Cambridge, 1999.

13. Suzanne Robinson. Michael Tippett: Music and Literature[M]. Ashgate Publishing Ltd., 2002.

14. Kenneth Gloag. *A Child of Our Time*[M]. Cambridge University Press, 1999.

15. 〔英〕肯尼迪(Michael Kennedy). 牛津简明音乐词典[Z]. (The Concise Oxford Dictionary of Music) 唐其竞等译, 北京：人民音乐出版社，2002.

16. 〔英〕杰拉尔德·亚伯拉罕(Gerald Abraham). 简明牛津音乐史[M]. (The Concise Oxford History of Music) 顾犇 译. 上海:上海音乐出版社，1999.

17. 〔美〕彼得·斯·汉森 (Peter S. Hansen). 二十世纪音乐概论[下][M]. (An Introduction to Twentieth Century Music) 孟宪福译. 北京：人民音乐出版社，1986.

18. 汪启璋 顾连理 吴佩华. 外国音乐辞典[Z]. 上海：上海音乐出版社，1988.

19. 〔英〕亚历山大·葛尔（Alexander Goehr）. 现代音乐创作讲座[R]. 李国桢 口译，常敬仪 张守明等整理. 中央音乐学院教材科印，1980.

20. 于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海：上海音乐出版社，2001.

21. 中国艺术研究院音乐研究所. 二十世纪外国音乐家词典[Z]. 北京：人民音乐出版社，1991.

22. 钟子林 毕明辉. 20世纪西方音乐[M]. 中国电子音响出版社，2001.

23. 史惟亮. 20世纪的新音乐[M]. 香港：乐艺书屋，民国52年(1963).

24. 李近朱. 交响音乐史话[M]. 宁夏：宁夏人民出版社, 1998.

25. 朱秋华 高蓉. 现代音乐概论及欣赏[M]. 北京：北京大学出版社, 1990.

26. 佟茜. 论蒂皮特的清唱剧《我们时代的孩子》[硕士学位论文][D]. 北京：中央音乐学院，2003.

27. 何清涛. 蒂皮特《双弦乐队协奏曲创作特点分析》[A]. 全国曲式与作品分析理论及教学会议论文集[C]. 2005.

第一章　蒂皮特生平与创作简述

蒂皮特一生经历了几乎整个20世纪极度不同的政治、经济与文化变迁，他的创作风格也经过了不同阶段的变化，大致可以分为三个时期：

早期（1935－1955）作品的风格具有较为强烈的抒情性，带有后浪漫主义与新古典主义的特征，大量运用中世纪牧歌的复调技巧，具有牧歌式的、对位的、以及声部交织的手法，古朴、精致又十分复杂。《第一交响曲》就创作完成于这一时期。

从《第二交响曲》和歌剧《普里阿摩王》(King Priam，1958－61)的创作开始，蒂皮特整体音乐风格进入粗犷的中期（1956－1968）。在这个阶段中，他较多运用双调性与多调性叠置的手段，节奏语言上的个性也完全成熟。他中期的作品富有戏剧性，充满雄辩的力量、强硬而棱角分明，受斯特拉文斯基、巴托克、艾夫斯等现代作曲家的影响比较明显。

20世纪60年代末，伴随着歌剧《烦恼园》(The Knot Garden，1966－1969)的出现，蒂皮特的风格再次发生转变，开始显示晚期（1969－1998）的创作特征。这一阶段是前两个时期风格的融合，集抒情与粗犷于一体，同时借鉴了从古到今、流行音乐与严肃音乐等不同类型、不同风格的音乐元素，显示了音乐风格多元化的特征。在曲式结构上反对单一的组织原则，使用多种原则控制结构。《第三交响曲》与《第四交响曲》都诞生于这个时期。

本章按照三个时期将蒂皮特的生平分三部分加以叙述。

一、1905——1955（出生至创作早期）

30年代以前

蒂皮特1905年1月2日生于伦敦，他的父亲亨利·威廉姆·蒂皮特(Henry William Tippett，1858-1944)是一位律师兼企业家，也是一个自由思想者和自由人道主义者。母亲伊沙贝尔·肯普(Isabel Clementine Binny Kemp，1880－1969)是一名护士兼小说家，同时是一位女性参政论者、女权主义者，具有强烈的社会责任感和道德责任感。父母用不同的方式给予蒂皮特童年生活以重要的影响，这与蒂皮特日后关注政治、社会重大问题以及人道主义思想的发展有密切关系。

蒂皮特5岁时在家庭教师的辅导下开始接受教育，同时他也学习钢琴并十分热衷于在钢琴上即兴演奏。9岁时，他进入不列颠公立学校学习。13岁时蒂皮特凭奖学金进入爱丁堡(Edinburgh)的费蒂斯学院(Fettes College)。这一时期除了钢琴以外，他也学习管风琴和风笛，并参加合唱队的活动。离开这里后，蒂皮特被转入林肯郡(Lincolnshire)的斯坦

福文法学校(Stamford Grammar School)。学校的教师亨利·沃尔多·雅各布(Henry Waldo Acomb)为蒂皮特提供了许多接触和学习音乐的机会。雅各布时常邀请一些朋友来举办周末音乐活动，蒂皮特借此接触了莫扎特、拉威尔和英国民歌等各种类型的音乐。另外，他跟随当地的一位老师弗朗西丝·廷克勒(Frances Tinkler)继续学习钢琴。在廷克勒的悉心指导下，蒂皮特接触了巴赫、贝多芬、舒伯特和肖邦等许多作曲家的音乐作品。蒂皮特也跟随廷克勒学习斯坦纳(John Stainer)的《和声理论》(A Theory of Harmony，1876)，进行作曲技术方面的训练。1922 年他开始阅读查尔斯·斯坦福(Charles Stanford)撰写的作曲理论著作《音乐的创作》(Musical Composition)，自学作曲，并把学习对位作为自己作曲入门的第一步。

1923 年 4 月 30 日蒂皮特成为伦教皇家音乐学院（RCM）的一名学生，跟随查尔斯·伍德(Charles Wood)与克特森（C.H. Kitson）学习作曲技术，从查尔斯·伍德那里蒂皮特获得了更多的教益。伍德从严格对位法(species counterpoint)、巴赫《管风琴小曲集》(Orgelbuchlein)中众赞歌旋律的和声配置和海顿、莫扎特、贝多芬主题伴奏的规则入手训练蒂皮特的作曲技术，然后再发展到让蒂皮特创作完整的音乐作品。伍德常常与蒂皮特讨论范例的结构平衡、调性布局、主题特征等作曲技术的诸多重要问题。

在音乐学院，蒂皮特学习了标准的学院著作，也参加各种讲座、音乐会等活动，广泛聆听不同类型、不同风格的音乐，其中包括素歌、爵士乐、拉威尔与斯特拉文斯基的音乐作品等等，这给予了蒂皮特良好的音乐熏陶。在校期间，他还系统地自学，研究了大量欧洲和英国的早期礼拜仪式音乐，并从帕莱斯特里那和文艺复兴时期的复调音乐入手，进一步认真学习复调音乐的技艺。从 1924 年 10 月起，蒂皮特在苏里郡(Surrey)奥斯泰德(Oxted)的一个业余合唱团做指挥，这项工作给他研究英国牧歌的技术与风格带来了极大的便利，古老的英国牧歌对蒂皮特的音乐创作产生了很大的影响。

在皇家音乐学院期间，蒂皮特仍旧学习钢琴并选修了指挥的课程。通过跟钢琴老师雷马(Aubin Raymar)的学习，他熟悉了许多著名作曲家的大量作品，其中不乏近现代音乐的例子，如拉威尔的《小奏鸣曲》(Sonatine)、巴托克的《粗野的快板》(Allegro Barbaro)等等。另外，跟随萨金特（Sargent）和艾德里安·博尔特(Adrian Boult)学习指挥也让蒂皮特受益良多。通过指挥实践，蒂皮特逐渐熟悉并掌握了管弦乐队，这对他日后交响曲的创作有重要的意义与价值。

1928 年 12 月，他通过了大学音乐学士学位的考试，并于当月离开了皇家音乐学院，他想要到社会中去锻炼，并实现做一名作曲家的梦想。

30年代——50年代中期

从皇家音乐学院毕业后，蒂皮特在奥克斯泰德业余合唱团做指挥工作，他常常排练和演出自己喜欢的音乐，并把音乐活动扩展到了歌剧领域。蒂皮特在奥克斯泰德除了教学、指挥实践，精力主要放在作曲上。经过一年左右的努力，他于1930年4月5日，在巴恩剧院举办了一场个人作品音乐会。演出受到了赞扬，但也受到一些诸如“不够成熟”的批评。蒂皮特从中受到鼓舞，同时也意识到这些作品所暴露的技术缺陷。为了获得更扎实的作曲技术，他决定继续学习。

1930年9月，蒂皮特开始跟随雷纳德·欧文·莫里斯(Reginald Owen Morris，1886－1948)进行了为期两年的学习。蒂皮特把学习的重点放在了赋格和自由创作上，这段时间内他的作曲技术逐渐成熟。他创作的《降B调弦乐三重奏》(String Trio in B Flat， 1932)初步显示出作曲技术上明显的进步。在课程结束之前，蒂皮特还曾到戈登·雅各布(Gordon Jacab，1895－1984)那里接受有关配器的私人辅导，这使他在管弦乐配器技术上也进一步提高，为交响曲的配器写作打下了良好的基础。

一战后，整个西方资本主义国家政治、经济、文化、思想等各个方面都不断发生着巨大的变化。进入二、三十年代，各国的社会危机进一步加深。1929年底爆发的经济危机几乎波及了所有的西方国家，英国不可避免地受到了强烈的冲击，这些变化也深深地影响了蒂皮特的生活和创作。三十年代初，蒂皮特曾两次应邀参加约克郡克利夫兰区布斯贝克(Boosbeck)的劳动营，负责音乐活动。在两次劳动营期间，蒂皮特先后成功排演了《乞丐歌剧》(The Beggar's Opera)的压缩版和他自己创作的叙事歌剧《罗宾汉》(Robin Hood)。蒂皮特在艾伦·科林格里奇(Allan Collingridge)的建议下为了解决音乐家的就业问题而成立了南伦敦交响乐团(The South London Orchestra)。1932年交响乐团开始了每周排练，并举办音乐会，主要演奏一些流传广泛的古典音乐和轻音乐，偶尔也加入斯特拉文斯基的《小提琴协奏曲》(Violin Concerto,1931)等一些蒂皮特自己感兴趣的新作品。当然，乐团也演奏蒂皮特自己创作的《降B调交响曲》(Symphony in B Flat，1933-34)，《双弦乐队协奏曲》(Concerto Double String Orchestra，1938-39)等作品。直到1940年，南伦敦交响乐团才解散。这些活动在实践上检验了蒂皮特的音乐创作，也加深了他对社会的认识与理解。参加劳动营的经历使蒂皮特真正体会到了社会现实的情况，让他的思想进一步向着左翼政治靠拢。这段时间蒂皮特受托洛茨基主义影响，成了一名托洛茨基的信仰者。1935年，蒂皮特还曾加入共产党，但几个月后他便离开了。值得注意的是蒂皮特左翼意识的出现伴随了作曲技术逐渐成熟。离开皇家音乐学院后他曾阅读勋伯格的《和声学》以及

兴德米特的《作曲技法》等著作。但他认为勋伯格德国的学究气太浓。兴德米特的理论对他来说同样远离事实的真相。1938 年晚些时候，他阅读了文森特·丹第的《作曲的过程》，这本书特别是其中关于贝多芬奏鸣曲的一章为他提供了调性发展的理性的方法，深刻影响了他的音乐创作。

1935 年蒂皮特创作完成的《第一弦乐四重奏》(String Quartet No.1）使他获得了广泛的声誉，但这一时期蒂皮特更重要的、也是更有国际影响力的作品是清唱剧《我们时代的孩子》(A Child of Our Time，1939－41)。作品创作的催化剂是 1938 年波兰犹太少年格林斯潘（Herschel Grynspan）射杀德国官员的事件。这个事件变成了纳粹当年 11 月屠杀犹太人计划的借口。清唱剧中对历史事件进行了普遍性的、沉思性的评价，思考了社会压迫下的个人命运的改变。蒂皮特接受了艾略特（T.S. Eliot）的建议自己去创作歌词，其灵感来自于荣格的自我认识、自我辨析和对立平衡的主题，歌词的内容显示了他的道德观、美学观以及深刻的人道主义思想。在作曲技巧上，他一方面把巴洛克清唱剧和受难曲的风格结合；另一方面，使用了通俗易懂的黑人灵歌风格以获得更多大众的理解和社会的共鸣。作品成功地获得了与观众直接交流的目的，成为蒂皮特获得专业声誉的重要作品，并且成为日后经常演出的作品之一。[1]

1943 年蒂皮特由于拒服兵役被关押了 3 个月，从释放后直到 1951 年他继续在伦敦莫里大学（Morley College,London）做音乐指导工作。在监狱里蒂皮特就粗略地思考了《第一交响曲》的设计，出狱后于 1944 年初他正式开始创作这部交响曲，并于 1945 年 8 月 25 日完成，因此这部作品主要完成于战争期间，但它不是直接对战争的反映也不是典型的“战争”交响曲，和肖斯塔科维奇的《第七交响曲》、《第八交响曲》，或者斯特拉文斯基的《三乐章交响曲》(Symphony in Three Movements）甚至威廉斯的《第六交响曲》有所不同，蒂皮特的《第一交响曲》虽然不能不受战争的影响，但在动手写作前很长一段时间已经产生了一个设计。作品更多的是关于对战争的预测、是用直觉衡量个人对战争形势的反映。《第一交响曲》采用了谨慎而又客观的陈述方式，第一乐章抛弃了古典模式的调性展开过程，采取特别的方式加强奏鸣曲式的框架。第二乐章运用了现代作曲家喜爱的镜像曲式，而第三乐章却是从早期的音乐中汲取灵感，启发了曲式结构的布局。在末乐章中，他又独辟蹊径，使用双重赋格作为末乐章，既显示了他对传统的继承也显示了他探索创新的精神。

歌剧《仲夏结婚》(The Midsummer Marriage，1946－52)也是蒂皮特早期抒情风格的重要作品，在初次公演时曾因为晦涩受到指责，但明晰的音乐和作品的喜剧性很有说服力。《仲夏结婚》代表了一种相异成分的综合，使用了神话的意象和古希腊戏剧婚礼，有一点

瓦格纳风格的内涵，而一套咏叹调则借鉴了威尔第等人意大利歌剧的实践经验。

蒂皮特的音乐语言发展成熟经历了较长的时间，30 岁时的作品产生了广泛影响，36 岁左右获得了世界声誉，常被称为大器晚成，但实际上相对于他 93 年的长寿人生来说 35 岁并不算晚，只是由于作曲领域里有太多的神童，才显得相对较“晚”。且不说莫扎特、门德尔松等天才的少年；就是在英国，蒂皮特的周围也不乏早慧的作曲家，比如，布里顿 30 年代因为天才的灵感而出名，到 40 年代更是因《彼得·格赖欧姆》的上演名声大噪，但布里顿是 1913 年出生，比蒂皮特小了整整 9 岁。

蒂皮特的音乐创作一直受到了文学、哲学与心理学深刻的影响，而在哲学与心理学方面不能不提到荣格思想对他的影响。三、四十年代，蒂皮特曾经接受荣格心理分析学者约翰·利亚德（John Layard）的指导。这个过程使他接受了自己创造力驱使的暗示、性取向以及个人感情需求，并认识到他的性特征中不完全解决的矛盾可以培养而不是约束他的创造力。“蒂皮特抓住了后启蒙文化中的角色，暗示通过艺术能够呈示心理内部世界的意象，表现人类的经验领域——通过科技理性无法接近的领域，这也是荣格思想中强烈暗示出的一个观点。”[2(P.106)]

二、1956——1968（创作中期）

50 年代中期

1956 年，蒂皮特开始创作他重要的作品——《第二交响曲》(Symphony No.2)，并于次年完成。作品明显受到了斯特拉文斯基的影响，带有较强的新古典主义色彩。蒂皮特一方面采用了交响曲框架，表达了对古典曲式结构的敬意，另一方面在末乐章通过插部并置解构了它。在这部作品中他首次探索使用双调性、多调性技术，有力地配合了作品深刻内容的传达，取得了非常成功的经验。作品中独特的节奏语言赋予了交响曲鲜明的个性，在节奏写作中，蒂皮特创造性地融合了古老的英国音乐与现代作曲技术的节奏技巧，获得了强烈的艺术感染力。交响曲的风格也预示了他的第二部歌剧《普里阿摩王》(King Priam，1958－61)的风格特点。《普里阿摩王》是标记他创作生涯的一个分水岭，这部作品转向了悲剧，展现了蒂皮特创作技巧的变化，管弦乐队不再被看作统一的整体媒介，而是被分裂为几组室内乐的结合。蒂皮特早期音乐创作技术转变的原因一方面是进一步掌握了贝多芬音乐发展的技巧，使他的作曲技术提高并逐渐成熟。另一方面，外部的社会条件也是一个重要原因，由于核武器与冷战等因素的影响，抒情风格已经不合时宜了。

60 年代

50 年代以后，蒂皮特在国内和国际的知名度越来越高。他在 BBC 电台做了很多谈话节

目，在这些谈话中，可以看到作曲家审美观念的成熟与变化，以及审美观念对作曲家作品的深刻影响。60年代中期，蒂皮特与豪克(Hawker)的关系疏远后，他开始和鲍恩(Meirion Bowen）联系，鲍恩后来成为蒂皮特的秘书，正式占据了他生活中显著的位置，负责安排蒂皮特的日常工作与重大活动，协调作曲家和外部社会的关系，对蒂皮特的生活产生很大的影响。鲍恩扩大了蒂皮特音乐活动范围，并且共同合作上演了很多著名的作品。

20 世纪 60 年代蒂皮特开始继续发展《普里阿摩王》中建立的新技术风格。音乐中的不协和程度开始激烈增长，而调性的复杂化发展使之带有了“无调性”音乐的色彩。《第二钢琴奏鸣曲》(Piano Sonata No.2，1962)有着戏剧和随想曲之间的动力性，采用了合理的大型曲式的设计，多次出现了个性十足的手法。这个时期蒂皮特也为超越人类经验本身的研究努力，在《圣奥古斯丁的显圣》(Vision of Saint Augustine，1963－65)，蒂皮特尝试反映时间的本质，用主观内在的斗争去理解它，作品的真实性存在于对宗教隐喻长期的形而上学的追求，并被新锻造的音乐语言承担起来。这一时期是他创作生涯的核心时期，个性特征十分明显，创作技法、艺术风格也已经完全成熟。

三、1969——1998（创作晚期）

70年代

1969年创作完成的歌剧《烦恼公园》代表了蒂皮特晚期创作风格的开始，这部歌剧收敛了《普里阿摩王》中增长的不协和性与无调性特征，开始把早期抒情的风格与中期粗犷的特性结合起来。70年代中期，在完成了《坚冰消融》(The Ice Break，1973-76)以后，蒂皮特真正发现了如何组织简洁的音乐材料，如何完善地发展作品的曲式结构以及新的美学追求，这些原则也都鲜明地体现在《第三交响曲》(Symphony No.3，1970－72)中。《第三交响曲》成功地在现代主义和人道主义间的斗争中取得了新的平衡。四个乐章模仿了传统的乐章结构但暗中打乱了它，使之屈服于超大规模的两部曲式的结构。第一部分的前一半在两者——即“静”(标记为“Arrest”）和“动”(标记为“Movement”）的系统交替中发展起来，后半部分类似巴托克“夜乐”的音响同60年代布列兹的“点描音乐”有某些相似的地方，但蒂皮特对产生这样声音的客观的序列程序没有兴趣，他关注的是实际上产生的主观的、表现主义的感觉。虽然蒂皮特的部分作品有证据表明他的创作中存在理性的设计——例如匀称、有比例的结构、回文技巧和有逻辑的转换模式——但他的作曲过程本质上常常是经验化的。在第二部分里蒂皮特引用了贝多芬《第九交响曲》的合唱主题，并对此进行了讽刺性的攻击，而把布鲁斯作为《欢乐颂》的陪衬表明了蒂皮特思想中更广泛的概念。

这一时期蒂皮特的作品内容有所变化，如他的有些作品大胆地表现战争、暴力、性、同性恋、人与社会的疏离等内容，带有现代艺术的典型特征，也引起了很大的争论。而在歌剧作品《坚冰消融》中，他开始努力追求个人和社会之间调解的可能。

《第四交响曲》、《第四弦乐四重奏》和《小提琴、中提琴、大提琴与管弦乐队的三重协奏曲》遵循了李斯特、西贝柳斯和勋伯格等人的传统，这在他的《第三协奏曲》中已经有所预示。蒂皮特模糊了大规模曲式中单个乐章的边界，与大型曲式的循环处理结合起来，因此各个乐章的功能更多的是连续主题的一部分。这种设计服务于“产生广泛的隐喻”。[3(P.478)]表现超越音乐以外的意义是蒂皮特晚期阶段作品的特征。1970年代中期后写的作品明显没有超过以前的创作，普遍认为《普里阿摩王》是蒂皮特中、晚期创作的高峰，但人们还有待于提高对《第四交响曲》艺术价值深入认识。

在1972年，即蒂皮特开始把工作放到《第四交响曲》的前四年，蒂皮特说要“在交响曲的领域中探索单乐章形式下多元音乐的拼贴结合（collage-concentration）”。[3(P.29-30)]交响曲在策略性的主题再现和单乐章结构的表面，一直保持了不解决的紧张度。《第四交响曲》受当时索尔蒂任（Sir Georg Solti）指挥的芝加哥交响乐团委约创作，是蒂皮特迄今最大的单乐章结构，共有七个部分组成。虽然在材料和管弦乐法方面都没能显示蒂皮特最好的状态，但是主题发展的动力性展示了他旺盛而又丰富的创造力。交响曲成功地在对比和统一之间取得了不容易的平衡。作品甚至在结构的展开阶段上似乎有意回避戏剧性的冲突，但再现部用简单有效的方式控制了扩张主题的多样性与丰富性。这部作品也显示了他晚期创作的一个倾向，即用多元的手段控制作品的结构，避免使用单一模式。《第四交响曲》在内容上试图表现生命历程的艰辛与困苦，传达对自由、友爱和胜利的渴求。

从50年代末期一直到80年代蒂皮特得到了很多各种各样的社会荣誉，比较重要的是：1959年获得了不列颠帝国勋位；1964年到1977年间他被十几所大学授予荣誉博士；1966年受封为爵士；1976年获得皇家爱乐乐团的金质奖章；1979年被授予荣誉侍从称号；1983年获功勋勋位。[4(P.32)]

80、90年代

蒂皮特80年代的一些作品开始用更多不同的方式关注人类生存的状况，为独唱、合唱与乐队写的《时间的面具》（The Mask of Time，1980－82），融汇了多样的材料，从宇宙的角度考虑了此类问题。如蒂皮特在前言宣称的那样，作品涉及关于人的基本问题，人与时间的关系，人在世界的位置以及在神秘的宇宙中的位置。这个主题使95分钟的作品分成了两个部分：第一部分是朴素的创世纪的神话；第二部分是关于历史中个体的内容，被

理性时期的黑暗产物所威胁。作品避开了大规模的设计，基本依靠个人想象的力量。再现的部分里涉及和引用了蒂皮特自己的作品以增强影射的力量，这也暗示蒂皮特把他的全部作品当作了一个整体对待的思想：通过某些音乐意象的反复出现来制造统一的效果，这种情形在蒂皮特后期主要的作品中特别明显。无词歌与乐队作品《玫瑰湖》（The Rose Lake，1991－93）中新的曲式原则可以追溯到《三重协奏曲》（Triple Concerto）的结构设计。其慢乐章的 F 大调没有被后来的调式、调性的变化以及织体的变化所影响，而且它旋律的联系方式同作品中无调性的抒情风格有明显的区别，很容易让人联想到《第四弦乐四重奏》(Fourth String Quartet)。在《三重协奏曲》中，慢乐章之后伴随了打击乐的间插段，说明了作品拒绝被同化的态度。《拜占庭风格——为女高音和乐队而作》(Byzantium for soprano and orchestra，1989 - 90)在“拜占庭风格中获得了不同的异质之物。”[5(P.516)]

1991 年蒂皮特完成了《第五弦乐四重奏》（String Quartet no.5）等作品，1995 年创作了管弦乐作品《夏尔马郡组曲》(The Shires Suite)、声乐组曲《暴风雨》(The Tempest)、歌曲《凯利班之歌》（Caliban’s Song）等作品。说明了他晚年并无退隐之意，而是继续关注社会与时代、关注人类命运的重大问题，坚持创作。这充分显示了他对生命价值的认识和态度，通过音乐可以改变人性中丑恶的部分，使之朝更加美好的方向发展。他坚信“音乐的力量可以进入人类经验的每一领域。”[6(P.496)]

1996 年由于健康衰退蒂皮特搬到了艾尔沃斯（Isleworth），在这里他和朋友更为密切地接触，关系也更为深入。1998 年蒂皮特逝世，直到生命的最后几年他仍在进行富有创造性的活动。

注　　释

1. 佟茜.论蒂皮特的清唱剧《我们时代的孩子》[硕士学位论文][D].北京：中央音乐学院，2003.

2. D.Clarke.Tippett Studies[M]. Cambridge,1999.

3. Ian Kemp.*Benjamin Britten in Michael Tippett*[A].A Symposium on his sixtieth birthday,ed. London,1965.

4. Meirion Bowen.*Michael Tippett*[M].London: Robson Book Ltd.,1982.

5. Stanley Sadie.*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[Z].second edition. Volume 25.London:Macmillan Publishers Limited,2001.

6. 中国艺术研究院音乐研究所.二十世纪外国音乐家词典[Z]. 北京：人民音乐出版社出版，1991.

第二章　曲式结构分析

第一节　《第一交响曲》的曲式结构与结构特点

一、曲式结构图表

蒂皮特的《第一交响曲》采用了交响曲传统的四乐章结构，第一乐章是奏鸣曲快板乐章，采用了奏鸣曲式；第二乐章慢板为变奏曲式；第三乐章谐谑曲和末乐章都为复三部曲式。各乐章基本结构图表如下：

乐章	曲式	结构			主要调性
第一乐章	奏鸣曲式	呈示部（1－145）	主部(1－37)		A
			连接部（35—121）	连 1（35—60）	$^{\#}$f—^{b}A
				连 2（60—80）	G
				连 3（80—120）	A－B
			副部(121－133)		B
			结束部(134—145)		A
		展开部（146－254）	主部主题展开（146－170）		^{b}B－A
			连接部主题展开（171—247）		A－G－^{b}B－A
			属准备（248－254）		E
		再现部（254－415）	主部（254－290）		A
			连接部（288－369）		E－^{b}G－F－G－A
			副部（370－382）		A
			结束部（382－415）		A

乐章	曲式	结构		主要调性
第二乐章	镜像对称的变奏曲式（固定低音）		低音主题（1－8）	b
		A	Var. 1（9－16）	b
			Var. 2（17－24）	b
		B	Var. 3（25－38）	d
			Var. 4（39－46）	f
		C	Var. 5（47－54）	$^{\#}$c
			Var. 6（55－63）	a
		B^1	Var. 7（64－69）	e
			Var. 8（70－77）	b
		A^1	Var. 9（78－86）	b
			Var. 10（87－93）	b

乐章	曲式	结构				主要调性
第三乐章	复三部曲式（谐谑曲）	呈示部 (1－281)	Strophe1（1－54）	Ritornello1	7	G
				Episode1	14	e
				Ritornello2	7	e
				extension	9	G
				Episode2	11	^{b}E
				Codetta	8	A
			Strophe2（55－133）	Ritornello1	8	b
				Episode1	31	^{b}E－C－e
				Ritornello2	8	e－b
				extension	9	D
				Episode2	16	^{b}B－D－F
				Codetta	9	e
			Strophe3（133－281）	Ritornello1	9	e
				Episode1	62	$^{\#}$f－D－G
				Ritornello2	9	a－^{b}B
				extension	9	G
				Episode2	17	C－F
				Codetta	16	G
		连接（282－301）				C－a－G
		三声中部（302－418）	A（302－341）			a
			A1（342－378）			a－$^{\#}$g－f－B
			A2（379－418）			a－g
		再现部（419－715）	Strophe1（419－472）	Ritornello1	9	G－e
				Episode1	14	e
				Ritornello2	7	e
				extension	9	G
				Episode2	11	^{b}E
				Codetta	8	A
			Strophe2（473－551）	Ritornello1	8	b
				Episode1	31	^{b}E－C－e
				Ritornello2	8	e－b
				extension	9	D
				Episode2	16	^{b}B－D－F
				Codetta	9	e
			Strophe3（552－715）	Ritornello1	9	e
				Episode1	62	$^{\#}$f－D－G
				Ritornello2	9	a－^{b}B
				extension	9	G
				Episode2	17	C－F
				Codetta	16	G

乐章	曲式	结构		调性
第四乐章	复三部曲式（二重赋格）	呈示部（1－88）	第一部分（主题 1）（1－49）	$^{\#}$c—$^{\#}$f—^{b}a—^{b}e
			第二部分（主题 2）（50－88）	C－F
		展开部（89－121）		B－G
		再现部（123－186）		D－A－E－C—G－D－A－E

二、曲式结构特点

《第一交响曲》中每个乐章内部的曲式结构都有值得深入研究之处，第一乐章保留了奏鸣曲式的外形，但在内部淡化了奏鸣曲式的某些特征。第二乐章是固定低音的变奏曲式，结合了镜像对称的曲式原则。第三乐章是复三部曲式，从古老的孔图克图斯与利都奈罗中吸取了结构灵感。第四乐章是由双主题赋格构成的复三部曲式。

（一）奏鸣曲式特征的淡化

《第一交响曲》的第一乐章采用了奏鸣曲式的框架，结构较为清晰，仅仅从曲式图表上看似乎是较多地继承了传统，但如果仔细研究其内部结构会发现其存在新颖之处。

1、呈示部对奏鸣曲式特征的淡化

在第一乐章中，呈示部淡化奏鸣曲式的技术体现在下面的两点中。首先在呈示部中不强调主、副部之间的矛盾。副部本身规模很小，共有 13 小节，它在整个乐章中所占比例只是 6%强——第一乐章是 415 小节的规模，而副部加上再现也仅仅 26 小节，并不是作为主部的对比成分出现的。主、副部调性的二度关系也显示了副部带有经过性质。蒂皮特的调性观念受到丹第的深刻影响，[1]按照丹第的调性观念，二度的调性关系是向上的第二个五度关系，它是经过性、偶然性的。因此作曲家把副部当作类似连接段落的意图十分明显。即使按照功能观念，二度调性关系也是色彩性的。其次，结束部的调性使用了主部的调性（A），放弃了传统奏鸣曲式中副部在呈示部中占有调性与规模优势的特征。

2、展开部对奏鸣曲式特征的淡化

《第一交响曲》的展开部更象是一个扩展了的插部，其中展开了主部和连接部的材料，没有展开副部材料，显示了作曲家并不强调二元主题的矛盾冲突与发展。展开部没有显示古典模式的调性展开过程，调性布局中很难找到一个功能性的安排，展开部也没有避免出现呈示部的基本的 A 调性。调性矛盾来自于主要调性的上、下方二度调，调性经历了 B－

A－G－B－A－E 的变化，除了最后五度跳进到 E 的属准备，其调性关系更象是对基本调性 A 的“回音”式装饰，这种安排主要是由于呈示部中没有强调主、副部的对比，因此展开部也无须激烈的调性发展了。展开部的紧张度与戏剧性更多地来自于复杂的对位。一个评论家观察到：“蒂皮特戏剧性地使用对位法潜在的是交响性的。虽然乐章不象贝多芬的快板中那样强调动机和调性的相互关系，然而多样的对位的确产生了紧张度因此也带有了戏剧性”。[2(P.84)]另外属准备阶段的结构规模明显比常规的要小，109 小节的展开部，属准备阶段只有 7 小节，虽然它形成了一个连接到再现部前的高潮，但几乎不能把它当作展开部调性发展的自然结果来看待，属准备阶段规模短小的原因也与调性冲突的平和有关。

3、再现部对奏鸣曲式特征的淡化

第一乐章的再现部不仅精确地回顾了呈示部的主题，而且进一步确立了基本的 A 调。此前的调性虽然可以判断，但存在大量的调性模糊与游移。而再现部不单单有短小副部的调性附合并且完全确立了 A 调。这显示了作曲家设计的调性冲突不同于传统的奏鸣曲式的调性矛盾，传统奏鸣曲的调性矛盾存在于不同调性的差异之间，而蒂皮特《第一交响曲》第一乐章的调性矛盾集中在同一调性的模糊与清晰之间。

（二）镜像对称的变奏曲式

拱形曲式也称镜像对称曲式、集中对称曲式，“具有特殊的形式美感，在二十世纪上半叶曾被广泛使用，为很多现代作曲家所喜爱。”[3(P.51)]蒂皮特在《第一交响曲》的第二乐章采用了固定低音的变奏曲式，变奏曲式同时结合了拱形曲式的结构原则，镜像对称的拱形曲式成为这一变奏曲的附生性曲式。

第二乐章的低音主题、变奏 1、变奏 2 都在 b 小调属音结束，成为镜像结构开始部分——A 部分。变奏 3 在 d 小调，变奏 4 在 f 小调属音结束，两个变奏构成 B 部分。变奏 5、变奏 6 的调性变化，分别在$^{\#}$c、a 上，成为镜像对称的中心部分 C 部分。变奏 7、变奏 8 的调性在 e 与 b 上，为五度关系，两者的织体形态、音乐气质接近变奏 3、4，划为 B^1 部分与前面的 B 部分对称。变奏 9 与变奏 10 收束，调性回归，划为 A^1 部分与开始的 A 部分对称。变奏曲式结合的镜像对称的结构原则，增强了变奏曲式的结构力与凝聚力，赋予了古老的曲式以新的活力。

（三）孔图克图斯与利都奈罗的创造性应用

第三乐章的结构思维明显受到佩罗坦（Perotinus Magnus）[4] 创作的孔图克图斯（Conductus）结构的影响，佩罗坦的孔图克图斯在反复时往往结构规模基本不变，而附加的尾声（Cauda）扩展。蒂皮特借鉴了这种结构组合与发展的方式，在利都奈罗(Ritornello)

反复时保持基本规模，而中间插部(Episode)的规模不断扩展，尤其是插部 1，在 Strophe1 第一次出现时是 14 小节，第二次与第三次出现各有 31 和 62 小节，规模成倍增加。

第三乐章主部的结构与插部扩展的分析图表：

	Strophe 1	**Strophe 2**	**Strophe 3**
Ritornello 1	7	8	9
Episode 1	14	31	62
Ritornello 2	7	8	9
Extension	9	9	9
Episode 2	11	16	17
Codetta	8	9	16

从上面的图表可以看出，这一乐章的结构设计灵感与早期欧洲音乐有直接关系，蒂皮特从过去的音乐结构中找寻灵感，创造性地将古老的结构思维与复三部曲式巧妙地结合起来。

（四）赋格作为交响曲的末乐章

赋格是蒂皮特创作中的重要形式，对赋格的喜爱持续了蒂皮特的一生。一般说来，在交响曲末乐章中使用赋格段是常见的，但用赋格作为整个末乐章却十分少见。赋格主题的特性和赋格织体的线形本质天然地适合独奏乐器或小型合奏，因此用赋格作为交响曲的末乐章具有很大的挑战性。就蒂皮特《第一交响曲》而言，这首交响曲的其它乐章形式都是清晰的、“古典的”，因此在第四乐章使用赋格，是拿新古典主义的健全去冒险。然而实践证明，他的做法取得了难能可贵的成功。

蒂皮特在写作这首赋格前已经在其它作品中做了一些尝试，既在乐章内部使用过赋格，也曾经把赋格作为大型作品的一部分，积累了较丰富的写作赋格的经验，为《第一交响曲》赋格末乐章的写作做了充分的准备。

《第一交响曲》的末乐章采用了一个双重赋格的形式：呈示部中两个主题单独呈示，一个是动力性的，另一个是抒情性的；经过展开后，到了再现部中两个主题结合在一起出现。双重赋格容纳了不同的主题在一起，激化了矛盾冲突，矛盾力量的发展与解决在立体化的空间进行。结束前三个音的四度动机最后落在主音 E 上，并被定音鼓加强。音乐材料通过扩展、分裂产生了一个恰当的高潮，高潮的出现也满足了末乐章的需要。

第二节 《第二交响曲》的曲式结构与结构特点

一、曲式结构图表

《第二交响曲》四乐章的结构，分别是奏鸣曲式、复三部曲式、回旋与复三部结合的边缘曲式、并列曲式。各乐章基本结构图表如下：

乐章	结构		主要调性
第一乐章（奏鸣曲式）	呈示部（1－108）	主部（1－25）	$\frac{G-{}^{b}B}{C}$
		连接部（26－）57	$\frac{D}{C}-A$
		副部（58——103）	$\frac{{}^{b}A}{c}\ \frac{{}^{b}B}{d}$
		结束部（103－108）	$\frac{C}{{}^{b}E}$
	展开部（109－219）	展开中心 1（109－135）	$\frac{B}{E}\ \frac{F}{G}$
		展开中心 2（136－169）	$\frac{E}{D}$
		展开中心 3（170－198）	$\frac{D-F}{E}$
		属准备（198－219）	G
	再现部（220－306）	主部（220－234）	$\frac{G-{}^{b}B}{C}$
		连接部（235－269）	$\frac{D}{C}-\frac{D}{A}$
		副部（270－306）	$\frac{{}^{b}D}{f}\ \frac{{}^{b}E}{g}-{}^{b}A$
	尾声（第二展开）（307－419）	主部材料（307－334）	$\frac{E-A}{A}$
		副部材料（334－360）	$\frac{{}^{b}E-E}{C}$
		结尾（361－419）	$\frac{G-{}^{b}B}{A-C}$

乐章	结构	调性
第二乐章 （复三部曲式）	引子（1—10）	$\frac{{}^{b}D}{A}$
	A（11—28）（复乐段）	$\frac{A}{C-{}^{b}B-C}-A$
	B（29—52）（并列单二）	D—A
	引子再现（53—62）	$\frac{{}^{b}E}{B}$
	A（63—76）（乐段）	$\frac{A}{D-C-D-C}$
	尾声（77—91）（B 材料）	D

乐章	结构	调性
第三乐章 （回旋曲式）	A（1—25）	D
	B（26—58）	g—c
	A^1（58—96）	$c-\frac{E}{{}^{\#}C}-E$
	C（96—120）	${}^{b}B-A$
	B^1（120—129）	$A-\frac{D}{E}$
	连接（130—145）	$\frac{G}{E}$
	A^2（146—159）	D
	C^1（159—190）	$\frac{F}{{}^{b}D}-D$
	A^3（191—207）	$D-\frac{e}{D}$

乐章	结构	调性
第四乐章 （幻想曲，并列曲式）	引子Ⅰ阶段（1—38）	$\frac{E}{\frac{C}{{}^{b}E}}-\frac{F}{D}$
	引子Ⅱ阶段（38—46）	$\frac{A}{C}$
	A（47—167）	$\frac{C}{A-{}^{b}A}-A$
	B（168—242）	$\frac{F-G}{{}^{b}A-{}^{b}D}$
	尾声（243—300）	$\frac{A-{}^{b}B-B}{C}-\frac{D}{\frac{G}{C}}$

二、曲式结构特点

《第二交响曲》在结构方面有如下几个突出的特点：作品继承了古典交响曲四乐章的结构却在内部将之解构。第三乐章使用了回旋曲式与复三部曲式结合的边缘曲式结构，末乐章不再使用通常的奏鸣曲式、回旋曲式或者回旋奏鸣曲式，而是采用了颇为自由的并列曲式。作品由于采用了双调性、多调性思维，调性的结构功能变得更为复杂。

（一）古典四乐章结构的继承与解构

《第二交响曲》结合了蒂皮特早期在贝多芬那里发现的交响曲模式，是他 20 年来思索古典交响曲结构的意义后发出的急迫的宣言。蒂皮特的《第二交响曲》试图恢复古典交响曲的四乐章传统，带有新古典主义风格特征，但它的新古典性不如第一交响曲。

在这部交响曲中，蒂皮特深刻领会了贝多芬不可避免的四乐章模式：戏剧性的奏鸣曲快板，深刻抒情的慢乐章，活力的谐谑曲和代表胜利意志的末乐章，并去维护它。但在对待内部形式的问题上，他一方面在第一乐章使用奏鸣曲快板，另一方面在末乐章使用自由曲式，用幻想性的风格以及无关的插部并置解构它，重新思考了统一性和连续性这一在器乐作品中至关重要的问题。

（二）回旋与复三部结合的边缘曲式结构

第三乐章的曲式结构采用了边缘曲式的思维。从回旋曲式的角度分析，尽管不是规范的曲式，但明显有回旋的结构原则的运用，作品有回旋性质：

$\boxed{A（主部）}+B+\boxed{A^1（主部）}+C+B^1+连接+\boxed{A^2（主部）}+C1+\boxed{A^3（主部）}$

从复三部曲式的角度分析可以获得如下曲式结构图：

$\boxed{A+B+A^1（呈示部）}+\boxed{C（中部）}+\boxed{B^1+连接+A^2（再现部）}+\boxed{C^1+A^3（尾声）}$

呈示部由一个再现单三段体构成，中部是展开型的一个段落，再现部中省略了一次 A 部分，用 C^1 与 A^3 回顾了前面的主题材料，可以看作尾声。从上面的分析得知，这一乐章采用了回旋曲式与复三部曲式结合的边缘曲式，音乐结构较为自由，体现了曲式思维的综合性。

（三）末乐章自由的并列曲式

蒂皮特需要末乐章来平衡《第二交响曲》开始的奏鸣曲快板乐章，他用幻想性的乐章来解决这个问题。末乐章共有四个部分组成，为并列曲式，结构自由。四个部分的材料是并置对比的关系，蒂皮特利用多元材料的差异性挑战统一性的问题。第一部分是短而纯粹的引子，包含了从 E 调到 A 调转变的准备。虽然前 5 小节对比也是强烈的，但这一部分仍是沿用了通过变化来陈述音乐的一般曲式原则。第二部分（A 部分）是一套古典低音的变

奏曲，使用了不完全的赋格，卡农和帕萨卡里亚，显示了蒂皮特对前古典音乐设计的尊重，但这部分的音乐进行保持了更多的个性。第三部分（B 部分）是弦乐的二声部对位，在材料与调性上都与第二部分形成较大的对比。最后的部分是尾声，使用了第一乐章最有特点的材料与节奏型。它承担了双重功能，不但是末乐章的尾声也是整个交响曲的尾声，它巩固了 C 大调的基础地位。四个部分形成的自由的并列曲式作为全曲的末乐章十分新颖。

（四）双调性与多调性环境下调性结构功能的复杂化

作品中双调性与多调性产生的调性矛盾不仅是音乐发展的推动力，也象传统的调性一样担负重要的结构功能，只是由于调性的形式更为立体化，调性的结构功能也更为复杂。

如在第一乐章呈示部中，主部的双调性从较平和的 C 和 G 五度关系发展到尖锐的 C 和 ^{b}B 的二度关系，副部的双调性则为 c 和 ^{b}A、d 和 B 协和的六度关系。展开部中的双调性强调了二度的关系，调性的纵向冲突激烈。再现部中主部调性保持呈示部的状态，而副部调性移高了四度，没有附合主部调性，调性在横向、纵向的矛盾成为尾声长大的重要理由。尽管副部没有进行调性附合，但副部再现涉及了主部主要调性 C 和 ^{b}B 的上下方五度调，即：F、G 和 ^{b}D、^{b}E 调，并且在尾声中副部的发展涉及了主部下方的 C 调。调性的变化、对比与回归是结构形成的重要因素。第二乐章是慢板，双调性的纵向叠置以 C－A 六度关系为基础，中部不采用双、多调性的写法，与两端形成对比。再现部从 D－A 五度关系叠置的双调性开始，下方调性从 D 下行至 C，完成调性再现，同时也确立了曲式结构的完成。

第三乐章中多调性的段落均担负展开的功能，如下面调性对比图表中 A、B、C 三个部分都采用单一层次调性陈述，而 A^1、B^1、C^1 三个对应的部分都采用双调性发展。乐章中双调性的出现即意味着音乐处于展开的结构位置。

段落	调性	段落	调性
A	D	**A^1**	c－$\frac{E}{^{\#}C}$－E
B	g－c	**B^1**	A－$\frac{D}{E}$
C	^{b}B－A	**C^1**	$\frac{F}{^{b}D}$－D

第四乐章作为末乐章对于整部交响曲来说是具有总结性与概括性的乐章，乐章通篇采用双调性、多调性布局，回顾了前面乐章中的主要调性与调性纵向结合方式，平衡了奏鸣曲快板乐章，有力地收束了整部作品。

第三节 《第三交响曲》的曲式结构与结构特点

一、曲式结构图表

蒂皮特在《第三交响曲》的总谱上标明了这部作品由 Part 1（第一部分）与 Part 2（第二部分）两部分组成。分析可以发现 Part 1 包含了两个部分，相当于四乐章交响曲的前两个乐章——快板乐章与慢乐章，而 Part 2 也包含了相当于四乐章交响曲后两个乐章的两个部分，即：谐谑曲乐章与末乐章。

Part 1 中“第一乐章”[5] 由 Arrest、Movement（静、动）（图表中分别简称为 A 与 M）两种性格的音乐交替组成。Arrest、Movement 是蒂皮特在 Part 1 的总谱上使用的术语，作曲家在乐谱扉页上把它们解释为“能量的压缩与爆发，两者都是积极的。”[6]

Part 1，“第一乐章”（快板）

Arrest				**Movement**			
顺序	功能	小节（规模）	主题起音与结音	顺序	功能	小节（规模）	主题起音与结音
A1	呈示	1－6（6）	E－$^{\#}$G	M1	呈示	7－15（9）	^{b}E－D
A2	补充	16－24（9）	E－^{b}B	M2	补充	25－41（17）	$^{\#}$F－$^{\#}$D
A3	连接	42－64（23）	F－B	M3	连接	65－122（58）	B－$^{\#}$C
A4	动机性的发展	123－168（46）	E－C	M4	展开	169－258（90）	C－D
A5	引入主题性材料发展	259－354（96）	^{b}A－^{b}D	M5	连接	355－384（30）	$^{\#}$C－C
Arrest 与 Movement 综合							
A6	再现	385－451（67）	E－$^{\#}$C	M6	再现	385－451（67）	A－F

Part 1，“第二乐章”（慢板）

结构		主要调性	功能
呈示部（452－499）	A（452—467）	♭E/D	呈示主题
	B（468—483）	♭A/G	引申发展
	A^1（484—499）	♭E/D	装饰再现
中部（500—542）	C（500—520）	♭G-F-♭G/C	对比材料
	C^1(520—542)	♭A/D/C	对比材料的展开
再现部（543—595）	A^2（543—558）	♭E/D	再现 A^1
	B^1（559—581）	♭A/G	再现 B
	A^3（582—595）	♭E/D	再现 A^1 与收束

Part 2 ，“第三乐章”（谐谑曲乐章）

这一乐章为类似传统交响曲中谐谑曲的部分，共有复奏关系的五个部分组成，主要采用了织体变奏的手法，主题与织体变奏的图表如下：

主题的织体设计：

结构		织体
A（596－644）	a	带有附加声部的旋律（用 I 表示）
	b	三声部对位织体（用 II 表示）
	尾声（c+d）	弦乐演奏的两种音型化材料，c 是和弦式的，d 是音阶式的。（分别用 III、IV 表示）

织体变奏的图表：

结构		织体
A1（645－694）	a	$\frac{\mathrm{I}}{\mathrm{IV}}$
	b	II 上增加木管柱式和声 （柱式和声用 V 表示）
	尾声（c+d）	$\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{IV}}-\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{IV}}{\mathrm{III}}}$
A2（695－737）	a	$\frac{\mathrm{I}}{\mathrm{III}}$基础上增加钢琴音型 （钢琴音型用 VI 表示）
	b	$\frac{\mathrm{II}}{\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{IV}}}$
	尾声（c+d）	$\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{VI}}-\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{III}}}$
A3（738－782）	a	$\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{I}}{\mathrm{III}}}$
	b	$\frac{\mathrm{II}}{\mathrm{III}}$
	尾声（c+d）	$\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{IV}}-\frac{\mathrm{V}}{\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{IV}}}$
A4（783－808）	a	I、III、IV、V、VI 纵向叠置同时出现
	b	II、III、IV、V、VI 纵向叠置同时出现

蒂皮特《第三交响曲》**Part 2** 中“末乐章”与贝多芬《第九交响曲》末乐章的结构对比图表：

蒂皮特	贝多芬
1．a 引用贝多芬 1．a 并扩展(809－816) b 器乐回应(817－827) c“新”主题：布鲁斯 [布鲁斯＝变奏] i．慢布鲁斯(828－868) ii．快布鲁斯(869－957) iii．慢布鲁斯(958－1032)	1．a 主题爆发 b 器乐宣叙调 c 旧主题的审视和放弃 i．第一乐章 ii．第二乐章 iii．第三乐章 d 器乐宣叙调 e 欢乐颂（器乐） i．变奏 1 ii．变奏 2 iii．变奏 3 加尾声
2．a 引用，与 1．a 相似(1033－1040) b 引用贝多芬的 1b 和 2b，最终加上声乐的评论部分，导向 2/3 引用 2c（i），带有声乐部分(1041－1079) c 旧主题回顾与合并（1080－1146） i．Part1 的慢板 ii．Part1 的快板 iii．Part2 的谐谑曲 iv．part1 的快板 d 引用剩下的《欢乐颂》，象贝多芬中的 2c（iii），继续用声乐伴随。（1147－1161） e 新发展（1161－1168）	2．a 主题爆发 b 声乐宣叙调，1b 和 d 的冲突 c 欢乐颂（声乐） i．变奏 4 ii．变奏 5 iii．变奏 6 加尾声
3．a 引用，与 1a 相似，但带有另外的器乐和声乐部分。（1169－1176） b 器乐回应，与 1b 类似，但带有声乐部分，导向引子到 1c（i）的再现作为开始。（1177－1257） c 通过来自 Part1 和 1c（i）的快板和慢板材料的结合。（1258—1288） d 尾声(1289－1308) 其中（1059－1284）为 iv．布鲁斯	

二、曲式结构特点

《第三交响曲》在结构方面有如下几个突出的特点：首先是交响曲两部性的结构形成了超大规模的对比，内部还可以发现四乐章的痕迹。其次是“静”与“动”交替的结构扩展方式，不仅影响第一部分的构成，也是整个交响曲的结构扩展方式。乐曲中也采用拼贴材料、织体变化等要素作为音乐结构的划分点，显示了结构控制中的多元手段。借鉴布鲁斯音乐的结构则有明显的表现上的意图。最后，末乐章延续并发展了自己一贯的末乐章独特的设计构思，回避了传统的结构模式。

（一）分成两个部分的四乐章结构

蒂皮特的前两部交响曲仍然依靠传统的“调性、和声结构”，在《第三交响曲》中不再采用这样结构组织方式，而是探索了极其个性的结构组织模式和技巧。他使用的交响曲四乐章的框架只是模仿了传统的乐章结构，在内部组织中则完全打破了过去的模式，四个“乐章”屈服于大规模的两部性结构：“第一乐章”与“慢乐章”组成第一部分（Part 1）；“谐谑曲乐章”与“末乐章”组成第二部分（Part 2）。

《第三交响曲》是一个大规模的对比：第一部分是抽象性的和器乐性的，第二部分是戏剧性的和声乐性的（独唱女高音），两者反映了作为客观、自律的音乐和作为人类表现的音乐间的对立；公正的逻辑与热烈的情感之间、因与果之间、事实真相和道听途说之间的对立。第一部分自身有两个部分，一个累积的驱动性的快板后伴随了一个慢板，快板被压抑和放松之间连续的交替所驱动，慢板被放到更为空旷的对比上，这样做突出了安静、高亢的音乐和流动、低沉的音乐之间的对比。在描述这部交响曲的第一部分时，蒂皮特本人用光影与声音的意象而不是人的感情来表达——快板是“喷气飞机引擎的推动”，慢板是“无风夜晚的音乐”和“大海流动的歌声”，[2(P.265)]音乐听起来也确实有自然现象的品质。Part2 中也有两个部分，分别是“谐谑曲乐章”和四首布鲁斯歌曲构成的“末乐章”。结构更少精细性，更多的是动力性，丰富的感情形成了温暖的轮廓外形。谐谑曲规模较小，只有 5 分钟左右的长度，在全曲 54 分钟的长度里它更象是把全曲带向“末乐章”的器乐性的引子。“末乐章”的四首歌曲按照慢、快、慢、快的速度组织起来，形成了独特的终曲结构。

（二）“静”与“动”交替的结构扩展方式

蒂皮特在这部交响曲的结构扩展方式上做了重新的思考，创造性地继承了贝多芬式的二元性模型，蒂皮特用他自称的“静与运”（Arrest and Movement）的矛盾替换了“热情和抒情”的对比。第一乐章由“静”与“动”两种类型的音乐形态交替构成。“静”是隐喻的，暗示能量的压抑，音乐形态上是主调式的，柱式和弦的。“动”是能量的爆发，音乐形

态上是复调的，线条对位的。“静”不是停止（motionless）而是压缩（compression），随后的“动”是能量的释放与运动。“静”被分配给铜管和无音高的打击乐；“动”交给了剩下的管弦乐队的部分。它们的比例关系也十分精致，“静”的规模分别是 6、9、23、46、96、67 小节，除了最后一次以外，结构规模在不断增长。扩展主要采用变奏的手法。变奏的主要技巧是插入新材料，即在原来和弦序列的框架中间插入新的和弦材料造成结构扩展的手法，十分简练而又有效。通过 Arrest 1 与 Arrest 2 的对比，说明一下这种技术的使用情况：

［例 2－1］ Arrest 1 谱例：

［例 2－2］ Arrest 2 缩谱：

谱例中方框内是插入的新和弦材料，通过新和弦的闯入，使音乐结构规模增加，同时打破了预设的和弦进行与听觉的心理预期，带来强烈的音乐紧张度。

而“动”的部分（谱例请参见例6－4）则快速地扩展膨胀，通过有组织的发展，到中间部分扩展成大约2倍于“静”的规模。通过这种变奏的手段扩展音乐的方式产生了很高的连续性，在传统的“调性、和声结构”缺席的情况下使“奏鸣性”与“交响性”成为可能。作品不仅第一乐章由“静”和“动”组成，布鲁斯乐章和末乐章的引用部分也是一种“静与动”的设计。重要的是，宏观上看Part 1和Part 2两个部分，它们构成的“静”和“动”的对比结合，是放大了的更高结构等级的“静与动”的设计。因此，这部作品类似玛丽・维纳斯特罗姆所提出的“展开型的曲式”。[7(P.25)]

（三）拼贴材料、织体变化作为音乐结构的划分点

蒂皮特在《第三交响曲》中引用了贝多芬《第九交响曲》的材料。引用材料出现的位置成为结构划分的标志，它的三次出现划分了乐章三个大的阶段。蒂皮特把贝多芬的音乐片断作为类似定旋律的材料，而伴随它的蒂皮特自己的器乐部分和声乐内容具有讽刺意味。二战的残酷使蒂皮特对贝多芬《第九交响曲》中表达的理想产生了深刻的怀疑。当大提琴和低音提琴到达关系到歌词“一切人类成兄弟（All men will be brother.）”的音符时，音乐短暂停止。歌词的内容是“我的兄弟在集中营被冻死吗？我的姐妹被炉中的炭火烧死吗？”（And did my brother die of frost-bite in the camp? And was my sister charred to cinders in the oven?）[8(P.176-177)]通过它与引用贝多芬材料的冲突，也显示了蒂皮特的态度和倾向。引用贝多芬无论如何是一个大胆的行为，这次引用招致了很多的评论。“对一些人来说，这是傲慢的庸俗的展览，对另外的人，仅仅是多余的。”另一种说法是他“过分地夸大了自己并且交响曲是一种致命的妥协。”[9(P.449)]实践上，《第三交响曲》成功地在现代主义和人道主义间的斗争中取得了平衡，而这正是作品的主要意义。

交响曲Part 2的开始部分，也就是相当于传统交响曲谐谑曲乐章的部分，由5个段落组成。五个段落是复奏的关系，反复中没有材料、调性的变化，而是采用了织体变奏的手段，使织体变化成为音乐的焦点。从最初单纯的织体形态发展到最后全部织体类型的综合再现，织体的变化同时也表明了结构的区分。

（四）布鲁斯歌曲的使用与“第四乐章”的特性

布鲁斯歌曲与交响曲的结合受到了马勒《大地之歌》（Das lied von der Erde）的技巧与组织方式的启发，甚至也吸收了马勒的概念。在蒂皮特1970年8月的交响曲的“个人对照表”（Personal Synopsis）中，蒂皮特写道：“大地之歌”（Song of the Earth）将变成“肉体之歌”（Song of the Body），“Body”在精神上哲学上和“Earth”有一样的意味。马勒的作品显示了灵魂的痛苦与寻求解脱之间的断裂，通过接受两者，或者接受尘世中的生与死，最终可

以得到天堂般的快乐。蒂皮特的《第三交响曲》并没有显示这样的断裂，而是显示了：通过“Body”，从痛苦地诞生于这个世界，成长为充满欲望的青年，人可以发展身体和精神的成熟，这种成熟可以把人带入狂喜的境界。[9(P.440-441)]

<table>
<tr><th>马勒</th><th>蒂皮特</th></tr>
<tr><td>（奏鸣曲快板）
1 尘世悲伤</td><td rowspan="2">（慢乐章）
1 慢布鲁斯：典型的哭泣音调，开头引用了《圣路易斯布鲁斯》（St. Louis Blues）的材料。</td></tr>
<tr><td>慢乐章
2 寂寞</td></tr>
<tr><td>（诙谑曲）
3 青年和迷惑</td><td>（诙谑曲）
2 快布鲁斯：虽然由女性演唱，但代表的是男性，象炫耀的雄孔雀般来到这个世界。</td></tr>
<tr><td>4 热情和成熟</td><td>3 慢布鲁斯：最终的成熟</td></tr>
<tr><td>5 沉溺酒中</td><td>（终曲）
4 布鲁斯逐渐变快、变得狂野：狂喜的境界。</td></tr>
<tr><td>慢的终曲
6 接受悲伤，死亡和任何出现的本质</td><td>去掉任何类似马勒 6 中的部分。</td></tr>
</table>

蒂皮特在第一首布鲁斯中采用了传统的12小节布鲁斯结构，把布鲁斯当作类似固定低音的形式。他使用布鲁斯表达了自己的以及受伤人类的痛苦，在痛苦里面也包含了准备逃离痛苦的兴奋和把痛哭转变成灵感的想法。布鲁斯一般被理解为忧伤、痛苦，然而布鲁斯更深的精神内涵是痛苦到无奈时学会接受痛苦，并要苦中作乐的思想。蒂皮特利用了布鲁斯音乐的这种特点，传达了自己深刻的理念。

蒂皮特交响曲的末乐章总有不同寻常的地方，他力图避免一个狂欢场景的、庆祝胜利的末乐章，他认为那样有些虚张声势，而用四首布鲁斯歌曲构成的“末乐章”十分独特，很好地实现了作曲家的表现意图。参见结构图表分析中的“蒂皮特《第三交响曲》“末乐章”与贝多芬《第九交响曲》末乐章的结构对比图表”，可以发现许多有趣的问题。贝多芬末乐章的两个部分里，自由的第一部分由否定旧主题和发现新主题组成，第二部分是主要的，确立并庆祝新的“欢乐颂”，这是新主题也是新信念的基础，“人类成兄弟”的狂喜景象。而蒂皮特“末乐章”的关键之处是他的第一部分，检验了贝多芬和席勒思想的基础，在第二部分里，滑稽地模仿了贝多芬的第一部分。他的第三部分开始时象第一部分的再现，但迅速改变方向，确立了他的结论去否定贝多芬的幻象。

第四节 《第四交响曲》的曲式结构与结构特点

一、曲式结构图表

《第四交响曲》是蒂皮特作品中最大的单乐章结构，除了短小的引子外包含了 7 个重要的部分：呈示部、插部 1、慢板部分、插部 2、谐谑曲与三声中部、插部 3 与再现部。各部分之间没有停顿，一气呵成。《第四交响曲》结构布局图表如下：

	呈示部（Fig. 1——18）				
结构	引子	主部	连接部	副部	结束部
材料	引子材料	A	B	C	D
标号	（1－3）	(4－7)	(8－11)	(12－17)	(18)

	连接（Fig. 19——24）		
结构	引入	转换	实质连接部分
材料	E（同音反复）	F 圆号和弦	G
标号	19－20	（21－22）	（23－24）

	插部 **1** （Fig. 21——51）			
结构	插部主题	主部主题展开	模仿段落	结束部分
材料	H	A^1	I	J
标号	（25－32）	（33－39）	（40－45）	（46－49）

	连接（Fig. 52——56）		
结构	引入	转换	实质连接部分
材料	E^1（同音反复）	F^1（圆号和弦）	G^1
标号	50－51	（52—53）	（54－56）

	慢板部分（Fig. 57——78）		
结构	慢主题 1	慢主题 2	慢主题 3
材料	K	L	M
标号	（57－61）	（62－67）	（68－77）

	插部 **2** （Fig．78——100）	
结构	插部 2 主题与展开	结束部分
材料	N	O +A 片段
标号	（78－89）	（90－99）

	谐谑曲与三声中部（Fig．100——138）	
结构	复三部主体	Trio
材料	P+B+P	Q
标号	（100－128）	（129－136）

	连接（Fig．137——143）		
结构	引入	转换	实质连接部分
材料	E^2 同音反复	F^2 圆号和弦	G^2
标号	(137－138)	（139－140）	（141－143）

	插部 **3** (Fig．139——159)				
结构	慢主题 1 材料	慢主题 3 材料	材料综合	插部 1 模仿材料	Fig. 18 结束材料
材料	K^1	M^1	N^1+A	I^1	D^1
标号	（144－146）	（147－149）	（150－154）	（155－158）	（159）

	再现部 Fig．160——185）			
结构	引子	主部	副部	结束部
材料	引子材料	A^2	B^1	$\frac{P}{B}$ 片段
标号	（160－163）	(164－169)	(170－176)	(177－185)

二、曲式结构特点

（一）单乐章交响诗结构

《第四交响曲》是蒂皮特作品中最大的单乐章结构作品，除了短小的引子外包含了 7 个部分，各部分之间没有停顿，一气呵成。作品的结构是在奏鸣交响套曲结构内部的每个部分之间增加了一个插部。“交响曲结合了‘历史的’四乐章设计和更自由的交响诗的结构。”[9(P.478)]它的呈示部自身形成一个整体，经过一个插部后进入慢板乐章。慢板乐章是深刻优美的，而音乐在插部 2 中突然重新回到激烈的状态，带来强烈的新的发展。随后的谐谑曲极具个性，蒂皮特在这一部分用戏谑的语气表达了自我蔑视的情绪，直到三声中部音乐才重新恢复了活力。交响曲结尾中富有动力性的音乐被看作生命重生的象征，是体现生命运动过程的关键因素。

（二）奏鸣曲式组织原则的整体控制

如上面的曲式结构图表显示的那样，整个《第四交响曲》由一个放大的奏鸣曲式结构组成，呈示部中有对比统一的主部与副部，插部 1 类似展开部，慢板、插部 2 和谐谑曲的部分可以看作一个大型插部，插部 3 综合了展开部与大型插部的材料，再现部则完整地再现了主部与副部。副部的调性虽未进行传统方式的附合，但也进行了相应的调整，并片段地回归了基本的 A 调性。因此，交响曲本身是一个大型的奏鸣曲式，包括了呈示部、两个展开部、一个插部和再现部。作品在整体的结构控制上采用了奏鸣曲式的原则，这样的设计弥补了多样主题的出现带来的结构离心力，也为作品的单乐章设计打下了基础。

（三）拱形曲式结构模式

从材料布局的角度观察作品，可以发现作品也结合了拱形曲式的结构模式。如下面的拱形曲式结构分析图式中所示：方框内的 D、E、F 三个部分构成一个集成的结构中心，两端是镜像对称的布局，整体上使用了集中对称的拱形结构思维。分析图式如下：



通过以上分析，可以发现蒂皮特在《第四交响曲》的曲式结构设计上并没有遵循单一的结构原则，而是把奏鸣曲式组织原则与拱形曲式结构模式结合在一起，充分利结合了两种组织原则的特点，使作品的结构更为缜密与合理，很好地配合了音乐内容的表达。

（四）核心材料在多元主题中的结构凝聚力

在《第四交响曲》中至少出现了 17 个重要的主题（A—Q），如此多元的主题必然会产

生结构上的离心力，容易使作品的结构松散。蒂皮特在使用奏鸣曲式组织原则与拱形结构控制了整体形式的同时，还巧妙地利用了核心材料作为连接，在多元主题的环境中增加了结构的凝聚力。

如曲式结构图表所示，有特性的材料构成的连接三次出现在交响曲中，将多元的音乐主题贯穿起来。第一次出现类似传统奏鸣曲式中的结束部，第二次对于音乐的转换起到过渡的作用；第三次出现意味着音乐的回归。因此这一核心材料对于整个交响曲的音乐结构有十分重要的意义。它的使用也增加了对作品曲式结构进行多元阐释的可能。

小　　结

蒂皮特四部交响曲的曲式结构各具特色。《第一交响曲》是传统四乐章的结构，第一乐章采用了奏鸣曲式，但消弱了奏鸣曲式的一些特性；第二乐章是镜像对称的变奏曲式；第三乐章创造性地使用利都奈罗并吸收了孔图克图斯的结构思维；第四乐章则大胆地使用赋格作为交响曲的末乐章。在传统的范围内对曲式结构进行了深入地实践与探索。

《第二交响曲》同样意在恢复古典四乐章的传统，但他在第三乐章采用边缘曲式、第四乐章采用自由曲式等结构从内部解构了交响套曲的模式。作品中双调性与多调性的结构功能比起单一调性的结构功能更为复杂。

《第三交响曲》是分成两个部分的四乐章结构，摆脱了“调性和声结构”的传统结构模式。第一乐章采用了“静”与“运”交替的结构扩展方式，作品也把织体、拼贴的材料作为有音乐结构力的要素使用，末乐章中布鲁斯音乐结构的使用及个性化的结构设计都很有特色。

《第四交响曲》是大型单乐章结构，其中控制曲式结构的因素是多元化的：既有奏鸣曲式的原则，也有拱形曲式的原则，并且核心材料也产生了很强的结构凝聚力；另外，调性的结构功能没有被抛弃，仍在发挥着重要的作用，象作品引子再现，主部再现同样伴随着调性的再现。这种多元因素控制曲式结构的思维成为蒂皮特晚期音乐中的重要特点。

在 20 世纪音乐发展中，调性、和声与节奏等领域发生了巨大的变化，但曲式比起以前的变化相对要小得多。传统各种曲式模式在音乐的发展与变化上提供了完善合理的解决方式，富于动力的古典曲式结构组织严密、严谨统一，同时又可以容纳丰富的矛盾冲突，特别是奏鸣曲与赋格正是蒂皮特表达自己理念、传达情感的理想载体，所以很难被取代。

蒂皮特的交响曲创造性地继承了传统的曲式模式与结构原则，《第一交响曲》、《第二交响曲》在内部探索新变化的同时刻意维护交响曲四乐章的传统。蒂皮特的古典气质和他喜爱的作曲技术显示了他也没有愿望去改变古典奏鸣曲的形式。他对贝多芬与荣格的兴趣是

他形式力量的一个基础，他了解“四”是一个整体的象征，代表了统一、平衡与完善。从蒂皮特使用传统交响曲体裁与结构的角度看，他具有保守主义作曲家的某些特征。

而在《第三交响曲》、《第四交响曲》中蒂皮特开始更多探索曲式结构的革新，《第三交响曲》是两极化的四乐章结构，《第四交响曲》是单乐章交响诗的结构，尽管都有传统交响曲结构的影子，但形式上已经有了很大的突破。调性作为传统曲式结构的核心力量被逐渐淡化，转而在结构形成上寻求更多元的控制力。蒂皮特认为音乐可以深刻地传达人类丰富的感情，但形式的过分严谨也会限制这种传达，形式在自身必须是表现的隐喻，后两部交响曲的结构鲜明地体现了这一点。从蒂皮特对交响曲形式的解构与发展的角度看，蒂皮特也有寻求突破与创新的一面。

注　释

1. 丹第（D’Indy），20世纪初法国作曲家，其调性理论的核心建立在“五度循环”的基础之上。
2. Arnold Whittall. *The Music of Britten and Tippett Studies in themes and techniques*[M]. Second edition Cambridge University Press. 1990.
3. 〔俄〕赫洛波娃.二十世纪下半叶音乐的曲式分类[J]. 钱亦平 译.《音乐艺术》，1994，(2).
4. 佩罗坦（约1170－约1236），圣母院乐派作曲家，以创作奥尔加农、孔图克图斯等而著名。
5. 为了论述方便，本文还沿用“乐章”这一术语，但在文中加引号使用，以示与传统“乐章”的区别。
6. “a compression ofenergy and an explosion of energy:both positive. ”Tippett：*Symphony No.3*[Z]. London：Schott & Co Ltd.,1974.
7.〔美〕玛丽·维纳斯特罗姆.二十世纪音乐中的曲式(二)[J].杨儒怀 译.中央音乐学院学报，1988，(2).
8.Tippett.*Symphony No.3*[Z]. London:Schott & Co Ltd., 1974.
9.Ian Kemp.*Tippett the composer and his music*[M]. Londond: Eulenburg, 1984.

第三章　音高、节奏、节拍

第一节　音　　高

音高无疑是音乐中最重要的表现参数之一。20 世纪音乐中虽然产生了很多新颖的技法，但和过去一样，横向音高关系在音乐表达中仍然是作曲家最重视的一个领域。蒂皮特在交响曲创作中注重横向音高关系的控制，作品中有着精致、生动的音高进行。本节着重分析蒂皮特交响曲中横向音高、音高运动的特点。

一、非半音化的横向音高

蒂皮特交响曲中横向音高进行的总的特征是非半音化的、调式风格的。蒂皮特对于 16 世纪英国的复调音乐有过潜心研究，中古调式对于蒂皮特的音高关系设计产生了深刻的影响，他的交响曲中许多音高使用的特点与英国早期复调音乐有密切的渊源关系，强调使用自然音体系的调式风格，这也是其作品“新古典主义”风格的特征之一。下面从单一调式自然音体系、自然音综合音阶、布鲁斯音乐风格、人工音阶、调性频繁转换、十二音调性几个方面进行分析研究。

（一）单一调式自然音体系

下例是《第一交响曲》第三乐章开始的主题，采用了自然音体系的密克索利底亚调式，横向音高进行中没有变化半音的冲突，四度音程的跳进十分活跃、生气勃勃，带有复古的音乐特征：

［例 3－1］



在《第二交响曲》中仍然存在大量自然音体系为主的调式风格的旋律，下例是第一乐章主部圆号的主题，音调明亮有力，横向的音高组织带有利底亚调式的特征：

［例 3－2］（实际音高）



下例是《第一交响曲》第三乐章三声中部（Fig.36）小提琴的旋律片段，采用利底亚调式，形成自然音的风格。旋律纯朴，音乐形象十分鲜明，民间音乐色彩浓郁。音程的连

续大跳受 16 世纪键盘音乐的影响，体现了蒂皮特学习传统音乐的兴趣与成果：

［例 3－3］



《第二交响曲》第三乐章中 Fig.30 处小提琴的旋律中自然音体系的调式风格特征也十分突出，采用了密克索利底亚调式：

［例 3－4］



单一调式的自然音体系在蒂皮特早期的交响曲创作中虽然被较多地使用，但这种体系下音高运动的表现力毕竟受到一定限制。蒂皮特发展了多种调式合成的方式，形成自然音综合音阶：一方面保持了调式自然音的风格特征；另一方面，在合成中产生了新的音高关系与新的调式色彩，避免了单一调式的约束，扩大了艺术表现力。自然音综合音阶在早期交响曲有少量的使用，在中、晚期交响曲中，则大量出现。下面分析几例采用自然音综合音阶的旋律。

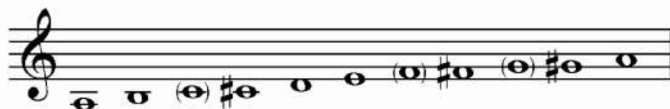
（二）自然音综合音阶

将不同调式的音高材料横向结合使用，构成自然音综合音阶。使用此类音阶创作，乐谱表面会有较多的升、降记号，但其中带有升、降记号的音不是变化音级，而属于调式中的自然音级。

在自然音综合音阶中最常见的是大、小调式的综合。将同主音大、小调的音级结合用于旋律创作，调式主音上方既有大三度、大六度和大七度，也有小三度、小六度和小七度，获得了更丰富的半音色彩与更高的紧张度，拓展了旋律的表现范围。

如将 A 大调与 a 小调合成，将得到下面的十声音阶，大调式与小调式的色彩融合，失去了各自的独立性，共同产生了新的调式色彩：

［例 3－5］



下例是《第一交响曲》末乐章 Fig. 7 赋格部分的片段，旋律采用了上面的 A 大、小调合成的综合音阶，是非常典型的此类音阶应用的例子：

［例 3－6］



由于采用了大、小调综合音阶，两种调式综合产生特殊的色彩效果，在这一片段中难以分辨哪一个调式更占优势。前两小节出现的是小调式材料；而 3－8 小节出现了♯C、♯F、♯G 音，是 A 大调的音级；第九小节在♯G 音与 G 音的对照后又进入小调的环境。结尾的部分也十分有趣，谱例中倒数第三小节是♯C 到 A 的进行，随后的终止式中又使用了还原的 C 音。形成大调式与小调式的色彩交替。调式的综合产生了更丰富的音高关系，主音上方大、小三度；大、小六度以及大、小七度的对比成为此综合音阶的特征。

下例是《第三交响曲》Fig. 123 第一小提琴声部的旋律片段，使用了 G 大、小调综合调式音阶，旋律风格比较独特：

［例 3－7］



它所使用的音阶如下：

［例 3－8］



尽管只摘取了短小的片段，但主音上方大三度与小三度的结合使用还是清晰地体现了大、小调综合音阶的特征。

把大、小调综合的思维应用到中古调式的综合，使调式音阶更为复杂，将调式的表现力发展到新的高度。下例是《第四交响曲》Fig. 68 的主题旋律，谱例中前 6 小节是 G 和声小调与自然大调的综合音阶，后 6 小节转换成 G 多利亚与洛克利亚综合音阶。旋律中带

有升、降记号的音虽多，但它们是调式变换与合成的产物。

［例 3－9］



《第四交响曲》Fig. 40 的音乐主题，基本调性为 D，其中用到了 11 个音级，自然音综合是调式音高材料增加的主要技术手段。前三小节可以分析为 D 利底亚调式，后五小节调式音列变化，采用了 D 利底亚与 D 弗里几亚调式合成的综合音阶：

［例 3－10］



所使用音阶如下：

［例 3－11］



自然音综合音阶带来了更为复杂的调式音列与更为多样的调式色彩，为横向的音高关系增添了新的内容，充分开发了调式的能量与潜力，扩大了调式化旋律的表现范围。

（三）布鲁斯音阶

在这一部分需要特别指出的是蒂皮特交响曲旋律受布鲁斯音乐风格影响的情况。布鲁斯音乐对艺术音乐创作的影响是深远的，并且一直没有间断过。格什文的《蓝色狂想曲》是其中较早出名的作品，“斯特拉文斯基的《拉格泰姆》、兴德米特的《室内乐作品第一号》、米约的《世界之创造》等作品一直到贝里奥的作品《去吧、跳呀》，都显示了布鲁斯音乐对

艺术音乐创作者的吸引力。”[1(P.257)]

蒂皮特曾深深地被布鲁斯音乐、爵士乐所吸引，在创作《第三交响曲》以前就多次尝试写作布鲁斯风格的音乐作品。在《第三交响曲》中，他创作了四首布鲁斯歌曲当作末乐章，其中大量使用了布鲁斯音阶。

下例是《第三交响曲》Fig. 271 的布鲁斯歌曲的声乐旋律片段：

［例 3－12］



这段旋律前 10 小节建立在 A 布鲁斯音阶之上，音阶如下：

［例 3－13］



（音阶中黑符头为所谓的“蓝音”。）

上例旋律的开始部分是带有痛哭特征的音高连续，利用 A 调布鲁斯音阶三级♯C 与降三级音 C（蓝音）的色彩转换与对比，艺术化地模拟了痛哭的音调，取得了感人至深的效果。从 11 小节开始转向♭A 利底亚调式；半音关系的调性转换、调式色彩的对比（忧郁的布鲁斯音阶与明亮的利底亚调式）、反拱形的音高线条、音程连续的上行跳进，传达出痛哭、梦幻、失望与希望交织复杂矛盾的情感。

在《第三交响曲》Fig. 187 的慢布鲁斯中，声乐旋律采用的布鲁斯音阶更为复杂，虽然前 8 小节基本调性为 A，但加入了变音（如，第 2 小节的♯D 音），并与调性变化结合（如，5－6 小节调性中心为♭E），增强了布鲁斯歌曲的艺术性。这一片段是 12 小节布鲁斯的传统结构，前两个乐句结尾上行，有疑问的语气，第三乐句几乎连续地从 g^2 音下行到下方 11 度的 d^1 音，表达了深深的绝望之情，布鲁斯音乐微妙自由的节奏更加强化了这种悲恸伤心的愁绪。谱例如下：

[例 3－14]



（四）人工音阶

全音阶可以看作是人工的六声音阶，被梅西安列为七种有限移位调式的第一种，又被称为“黑海音阶”，2(P.18)因格林卡在《鲁斯兰与柳德米拉》用全音阶描写黑海而得名。另外，使用全音阶也是德彪西音乐的典型技术特征之一，这令很多作曲家不敢轻易使用全音阶，否则很容易带上印象主义音乐的色彩。蒂皮特在交响曲创作中偶然会用到全音阶，但力图使之个性化，全音阶片段往往结合其它调式使用。

下例是蒂皮特《第三交响曲》Movement 1 的主题材料，开始于全音阶之上，但在随后的发展中引入了调式化的音级，使全音阶被整合在多调式的环境之中，淡化了全音阶的印象主义气息：

[例 3－15]



除了全音阶以外，蒂皮特采用的人工音阶与梅西安按音程比例分割形成的“有限移位调式”不同。蒂皮特的人工音阶是非数理化的，与自然音调式密切相关，更像省略了某些音级的自然音调式音阶。如下例《第四交响曲》Fig. 12 的副部主题，旋律采用了 10 个音级，形成人工音阶，下面两例分别是音阶和谱例：

[例 3－16]



［例 3－17］



例 3－16 的音阶结构十分接近大、小调综合音阶，但主音上方没有小三度音，多了一个减五度的音级，音阶的前四个音是大调式主音上行的四音列，保留了大调式的特点。在实践应用中，前景的音高线条运动比较曲折。A 音是其中最重要的音，也是结束的音，出现在旋律中的重要位置上。其次 A 音也是高点音（第二小节的 B 音虽然更高一点，但由于时值短小，可以忽略）与低点音（第四小节）。背景中音高关系骨干音的整体运动是 A－B－#C－D－E，最后的 E 从上方五度支持了 A 的调性中心地位。通过后申克式的图表分析可以清晰地看到音高运动的导向：

［例 3－18］



在这里有必要说明的是，蒂皮特并不是完全按照音阶的模式进行横向音高的组织，恰恰相反，音阶是从音高进行的实践中提炼出来的。也许这一点对于理解蒂皮特所有类型的调式音阶都有价值。

（五）调性的频繁转换

蒂皮特交响曲的旋律进行中往往会突然地转换调性中心，调性的频繁转换、游移带来了色彩的变换，很好地揭示了音乐的内涵。调性转换时，调式往往也产生变化，调性的变化结合调式转换，进一步增强了表现力。

下例是《第一交响曲》Fig. 3 的旋律片段和音阶分析：

［例 3－19］



音乐从#G 密克索利底亚调式开始，3 小节后迅速转变成 G 自然大调，长度只有两小节，为导向后面的 C 弗里几亚调式做准备，起过渡的作用，最后收束于 C 弗里几亚调式。从半音关系到五度关系，调性在 7 小节半的规模里经历了三次运动变化。

下例是《第二交响曲》Fig. 8 小号声部的旋律，谱例中 1——4 小节的音高材料来自于 G 的大、小调综合音阶，随后 5——7 小节是 F 密克索利底亚调式，8——11 小节采用了 A 的大小调综合音阶（这 3 小节尽管调式没有全部用尽音级，但主音上方大小三度并存还是明显地体现了大、小调综合音阶的特征）。调性中心音 G－F－A 按照二度、三度的关系转移，后两个调性中心音 F 与 A 是上、下大二度对 G 音的围绕。

［例 3－20］

Tpt.
调 性 中 心：G
F
A
bE
1— 4小 节 音 阶
5— 7小 节 音 阶
8— 11小 节 音 阶

再如下例《第四交响曲》Fig. 57 木管的旋律，调性经历了半音关系的波动。两端使用了#F 和声小调与洛克利亚混合调式，中间用 G 弗里几亚调式对比。调性以#F 为中心，用上方小二度的调性装饰。

［例 3－21］

#F和 声 小 调 与 洛 克 利 亚 混 合 调 式
G弗 里 几 亚 调 式

（六）十二音调性

随着变音使用的丰富，在一条旋律中往往用尽了十二个半音，并且“七个自然音与五个变化音的关系被取消，五个‘变化音’不再作为‘外场音’围绕七个自然音起润饰作用，而统统确立了平等的地位。”3(P.33)通过这种方式能够形成十二音调性，但它与勋伯格刻意避

免调性的“十二音”体系不同，十二音调性的作品仍然保留了调性中心，“这种调性的广义性不被单一的调性关系所束缚，而是在十二音的半音运动中驰骋，它具备丰富的音乐表现力。”[4(P.11)]下例是《第四交响曲》Fig. 13－15 弦乐声部演奏的音型化的旋律，三个乐句为 6＋6＋9 的结构，由节奏重复、溯形等手法发展而来。此片段的音高用尽了全部十二个音级写作，从结束的 C 音以及最后四小节对 C 音的强调可以推断 C 音为这一部分的基本调性中心。

［例 3－22］



《第三交响曲》Movement 3 的主题（Fig. 14），十二个半音很快就全部呈示出来，虽然残留了调式的意味，横向的音高关系仍受到调式约束，但调式特征已经变得比较模糊。调性不断游移，调性的中心仍然以隐蔽的方式存在。谱例如下：

［例 3－23］



通过申克图表可以看到音高线条的运动与调性，从 C 音开始下行运动到 B 音收束，B 音成为横向音高运动的目标与中心：

［例 3－24］



二、半音化的横向音高

蒂皮特的横向音高关系虽然以非半音化为主，但作品中带有半音化风格的部分也占有一定的比例，不能轻易忽视。

从浪漫主义时代开始，作曲家越发重视半音化的表现力，肖邦、瓦格纳、巴托克、勋伯格、兴德米特等作曲家以不同的方式写作带有强烈半音化特征的作品，产生了更为多样的音乐风格。

在 20 世纪中，也有一些新古典主义作曲家，如萨蒂、“六人团”的成员等，反对过度的半音化，其核心是反对过分的浪漫主义，因而刻意采用自然音体系，拒绝半音化的音高材料。但在这一点上，蒂皮特与他们不同。蒂皮特不排斥浪漫主义，凭借艺术直觉将古典气质与浪漫精神恰当地结合在一起，用来反映自己对现实世界的感受。尽管蒂皮特在创作中强调自然音阶，在特定的场合，为表现的需要，他也不拒绝使用任何恰当的材料，当然也包括半音化的音高关系与音高运动。

半音化的音高材料可能来源调式变音、也可以由综合音阶中的自然音构成，形成音乐表面的半音化；十二音调性中本身包含十二个半音材料，很容易形成半音化的音乐形态。

下例是蒂皮特《第一交响曲》第二乐章低音主题，半音化的音高运动与调式感巧妙结合，相得益彰：

［例 3－25］

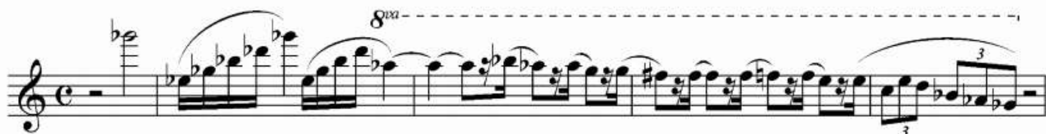


旋律的前两小节在减四度的狭小范围以半音为主级进运动，情感含蓄内在，色彩细腻而又

微妙，带有后浪漫主义音乐的风格特征。到 3、4 小节，音高运动稍微扩展了音域，明确了调性倾向。后面四小节则是前面材料的四度变化模进。

在《第三交响曲》Fig.197 快布鲁斯音乐中，使用长笛演奏了半音级进为主的下行的线条，半音材料来自调式变音：

［例 3－26］



这个半音化下行的音高线条有明显的表现意图，与挣扎、折磨、痛苦等内容密切相关。

下例是《第四交响曲》引子的旋律部分，一开始就使用了连续半音的上行四音列，谱例最后 5 小节则强调半音锯齿状的音高运动，形象地塑造了压抑与思索的氛围，预示了全曲的基本情绪，谱例如下：

［例 3－27］



更多的例子可以参考下一部分中“窄音程的环绕”中半音化的音高运动。

三、音程

这一部分讨论蒂皮特交响曲中旋律音程使用的主要特点。“频繁使用大跳音程”与“窄音程的环绕”，看上去是自相矛盾的两个特点。实际上两者都是观察分析作品得出的判断。只不过不同乐曲，或是同一乐曲的不同部分存在的差别。

（一）频繁使用大跳音程

频繁使用大跳音程是蒂皮特音高运动的主要形态特征，这个特点也贯穿了四部交响曲的创作。事实上，众多 20 世纪著名作曲家，象兴德米特、勋伯格、塞欣斯等人都习惯使用频繁大跳形成的音高线条。“他们所追求的是一种充满活力、紧张却有序的旋律线。已摆脱了与声乐的血缘关系，充满了大跳与参差不齐的转折。它音域极宽，富于动力而直来直去棱角分明。”[5(P.46)]20 世纪音乐作品中有大量大跳和音高急剧转折的线条，它们并不是按传统的规则运动。而是“在音乐的空间中纵横驰骋，大胆地迈向前人从未走过的道路。”[6(P.39)]应该说频繁的大跳进行是现代旋律的重要特征之一。

蒂皮特喜欢使用七度、四度的乃至超过八度的跳进，探索横向音高运动中高、低点之间的对比效果，形成棱角鲜明的曲调，如《第一交响曲》第四乐章第二赋格主题：

［例 3－28］



1、3 小节出现的七度下行大跳成为这一主题的特性音程。

在《第二交响曲》第三乐章主题中同样用到了许多大跳音程，第二小节中甚至有超过八度的跳进，与传统音乐的旋律相比较，是用大跳代替了级进，扩大的音域代替了相对狭窄的声乐性音区：

［例 3－29］



如果把大跳调整，将是一条现代音乐特征较少，比较平淡的旋律：

［例 3－30］



下例《第三交响曲》Fig. 88 处小提琴的旋律中，大跳音程是旋律性格的重要组成部分。谱例中用方括号标出了大跳的音程，大跳连续的、频繁的出现，真正形成了腾挪跌荡的线条。其中第四、五、七、八小节，音程大跳后并不按常规反向进行，而是继续向同一方向跳进，造成更为强烈的戏剧性效果。第八小节最后的 a^3 音到第九小节开始的 $^{\#}g^1$ 音竟然隔开了两个八度，几乎割断了两个小节旋律性的联系。

［例 3－31］



下例是《第四交响曲》Fig. 108 中的旋律片段，谱例中每一小节都有超过八度的大跳，跳进明显是把八度内的级进转移到八度以外，成为九度、十度的跳进，这种手法是蒂皮特

经常用到的：

［例 3－32］



在音高之间，用跳进代替了级进，用扩大的音域代替了单一的音区。

（二）窄音程的环绕

与频繁使用大跳音程相反，蒂皮特在某些时候也会在横向音高进行中大量使用狭窄音程，形成旋律上的特点。象巴托克、科普兰等许多现代作曲家都曾探索窄小音程运动的魅力，如巴托克《为弦乐、打击乐、钢片琴而作》第一乐章主题：

［例 3－33］



科普兰《钢琴变奏曲》（TO GERALD SKYES PIANO VARIATIONS）中的旋律片断：

［例 3－34］



对比一下蒂皮特《第三交响曲》Fig.115 中提琴的音高运动，他们刻意采用狭窄音程的手法十分相似：

［例 3－35］



下例是《第一交响曲》第二乐章 Fig. 6 大提琴声部低音旋律：

［例 3－36］



音高材料在减八度下行跳进后，开始半音缠绕式迂回上行，整体使用的音域虽然并不算太窄小，但是内部线条进行强调的是半音化的窄小音程。

《第三交响曲》Fig. 47 中小提琴旋律使用的音高材料控制在五度以内，强调音程间级进的关系，音乐表情十分含蓄、内在。

［例 3－37］



实践中不管是宽广音程还是窄小音程总是在互相配合中才更能彰显彼此的价值，所列举的谱例只是说明蒂皮特的作品中有这样的特点出现，因此选择的往往是比较典型的、特征比较鲜明的片段，更多的情况当然是综合使用各种音程关系，相互结合起来共同形成旋律。如下例《第三交响曲》Fig. 148 的旋律部分：

［例 3－38］



开始 5 小节是围绕♭B 音的窄小音程运动，紧接着的五度下行跳进打破了沉闷，也带来了相对的调性稳定感。材料反复后，结尾又采用了与上句对称的大跳进行，但这次是不协和的减八度跳进，在极不稳定的状态下旋律进入频繁大跳的阶段，与前面的窄小音程运动形成强烈的对比。在这段旋律最后的 5 小节，重新强调了级进的关系，并用大跳结束，呼应了旋律的开始部分。从中可以大致观察到旋律中各种音程使用的一些特点。

四、其它特点

（一）隐藏二声部的单旋律

在单旋律中隐藏二声部，通过听觉构筑对位的关系，极大地增加了单声部进行的表现力。大跳的音程在良好的设计下常常形成隐藏的二声部。如《第三交响曲》Fig.77 处小号的旋律：

［例 3－39］



分析后会发现其中隐藏的对位关系，下面将混合的上、下声部分开符干记写：

［例 3－40］



《第四交响曲》Fig. 145 小提琴独奏的旋律：

［例 3－41］



仔细剖析谱例的旋律，可以发现由于大跳的巧妙设计，旋律本身蕴含了两声部的对位，可以清晰地看到两声部的进行与对位关系：

［例 3－42］



《第一交响曲》Fig.7 小提琴声部的旋律中隐藏了一个音型化的低声部（原谱见例 3－44），分两声部记写的谱例如下：

［例 3－43］



（二）“散文”式的句法结构

蒂皮特往往避开方整的旋律结构以求得流动性，更偏爱 3、5、7、9 等奇数小节的或扩展的旋律结构。他同时也注重旋律结构的平衡，但追求更多的是动态平衡，形成“散文”式的旋律句法，而不是呆板的对称。

如《第一交响曲》Fig. 7 小提琴声部的旋律，流畅灵动，结构自由。前 6 小节可以与后 7 小节划为对等的两部分。由于节拍变化等因素，两者并不对称，但总体上大致平衡：

前一部分 21 个四分音符的长度；后一部分包含 23 个四分音符的长度。

［例 3－44］



《第三交响曲》Fig. 103 的四个乐句规模的结构按照（3＋5＋6＋2）（数字指小节数）的模式组织，内部灵活，但整体上两端的规模对称。

《第四交响曲》Fig. 100 谐谑曲的句法是（3＋5＋7＋3），内部结构开始为递增模式，最后呼应开头部分的规模。乐句之间采用叠入的方式连接，形成动力性很强的结构组织。

通过《第二交响曲》第一乐章主部与连接部的结构可以说明结构扩展的情况。主部的句法结构是：｛（2＋3）＋（2＋5）｝＋｛（2＋3）＋（2＋6）｝，可以分成基本对称的两大部分。而连接部为（3＋5）＋（4＋20），后半部分扩展，自身极不对称，产生了结构上紧张度与动力。

（三）旋律收束时的处理

蒂皮特交响曲中的旋律很少出现所谓的完满终止，作曲家有意淡化旋律的收束感，乐段的结束音往往不稳定，不是长音，也不在强拍位置。一方面与曲式的内在要求有关，另一方面这样的技法强化了前后音乐的连贯性，保持了音乐的紧张度。

下例是《第二交响曲》Fig. 72 小提琴声部的旋律，结束在连续大跳的 16 分音符上，自身结构已经陈述完成，但旋律没有通常该有的收束感。

［例 3－45］



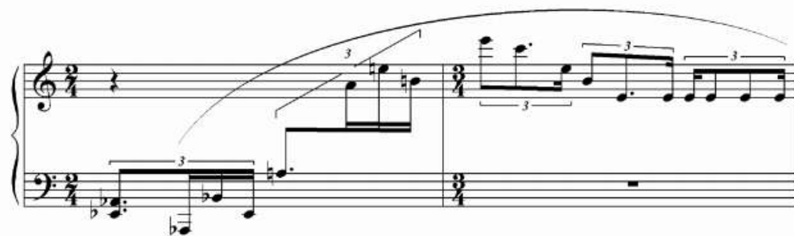
《第三交响曲》第一乐章 Arrest 与 Movement 是对比强烈的两种气质的音乐，各出现 6 次，两者间没有连接过渡，如 Arrest 1 的旋律，最后一个音在弱拍弱位，节奏处于运动的状态，在没有任何收束的迹象下结束，旋律没有解决紧张度：

［例 3－46］



《第四交响曲》采用了类似交响诗的单乐章结构，内部强调不停顿地连续发展，因此旋律的收束感更是有意被避免。类似下面这些例子中旋律的收束方式十分常见，在这些旋律的后面往往是新的结构成分——直接对置出现新的素材：

［例 3－47］（Fig. 56）



［例 3－48］（Fig. 136）



［例 3－49］（Fig. 159）



正如姚恒璐先生在分析现代音乐旋律中所说的那样："现代音乐中的旋律比较起古典的旋律来，趋向于建立在悬而不决的感觉之上。"[7(P.30)]蒂皮特淡化旋律的收束感是直接满足这样追求的手段之一。

第二节　节　　奏

20 世纪里强调节奏表现力的作曲家有很多，早期有斯特拉文斯基、巴托克、艾夫斯，晚一些有梅西安和卡特等人。节奏也是蒂皮特音乐创作中十分重要的领域，他在节奏技术上做出了很多探索与贡献。伊安·肯普称"他（蒂皮特）创造性的特点直接来源于节奏。""它（蒂皮特的节奏技术）对 20 世纪音乐主要潮流的贡献很大"。[8(P.97)]肯普对蒂皮特节奏的评价客观而又中肯，他还说到："蒂皮特的节奏是活跃明快的，节奏的能量是自然的、性格是谨慎的。象斯特拉文斯基那样，它们不引导音乐形式上的新概念，只是使旧的形式获

得新生，它们不够激进但在某些方式上也更有试验性。”8(P.98)

没有作曲家是完全孤立地创作的，蒂皮特也不例外。他节奏语言的核心来源于三百多年前的音乐，他的单声部节奏和那些伊丽莎白、雅各宾时代的音乐十分相似——特别是快速的牧歌舞蹈（balletts of madrigalists），鲁特演奏者的歌曲和伯德（Byrd）、吉布森（Gibbons）等作曲家的器乐幻想曲。其次，蒂皮特的节奏和英国语言之间有密切关系，他受到英国韵律学的影响是很明显的，这方面对他影响最大的作曲家是珀塞尔。蒂皮特曾深入研究珀塞尔的作品，认为他的声乐作品十分符合英国语言的音调，从中学习到许多宝贵的经验。蒂皮特的节奏语言中还有来自斯特拉文斯基、巴托克等同时代作曲家的影响；他音乐中粗犷的节奏，不规则的重音很容易让人想到斯特拉文斯基、巴托克等人音乐中类似的情况。蒂皮特的节奏语言中也有梅西安的启示，但蒂皮特的节奏没有受理性的严格控制，更多地还是取决于艺术直觉与感性。最后必须提及的是爵士乐、布鲁斯音乐对蒂皮特的节奏写作产生过重大影响。

一、丰富多样的连音节奏

蒂皮特十分喜爱采用连音的节奏，他在连音的使用上有复杂而又细腻的技术，虽然这种节奏形态有时显得过于繁缛，更多的情况下他依靠连音节奏取得了良好的艺术效果。

如《第一交响曲》第二乐章第6变奏（Fig.6）处大提琴的节奏，（谱例见例3－36）谱例中可以看到普通的三连音节奏被蒂皮特处理得十分细腻，第一小节有四种节奏形态，第二小节增加了一种内部带有附点的三连音节奏，第三小节继续增加六个16分音符（两个一组）构成的三连音节奏。

在《第四交响曲》中可以看到更为繁杂的连音形态出现，如Fig.33中弦乐的节奏，其中三连音形成套叠的关系：

［例3－50］



象谱例中第二、三小节显示的那样，三连音套叠形成独特的节奏流动。

下例是《第三交响曲》Fig. 134—135 英国管的旋律，有多样的连音节奏。连音中使用附点休止、切分等手段形成自由多变的节奏形态，与精巧的装饰音结合形成随意、即兴的风格：

［例 3－51］（记谱音高）



下例《第三交响曲》Fig.242 的片段，其中声乐与小提琴声部的旋律在 9 连音的基础下划分节奏，与偶数拍子不可整除的关系使得节奏形态十分新颖，纵向上又同常规的 4/4 拍子下的节奏对比，显示了两者强烈的矛盾。

［例 3－52］

下例（《第一交响曲》第三乐章 Fig.5）以 3/8 拍作为节拍的原形，产生了四连音的节奏划分形式，与 3 相对比，增加了节奏的动力感。

［例 3－53］



二、跨小节的节奏

在现代音乐中，跨小节的节奏很常见。如巴托克、查里斯·艾夫斯直到斯托克豪森等许多作曲家的作品中都使用了这种节奏技法。蒂皮特的此类技法主要受到英国早期音乐的影响——英国早期器乐幻想曲的音型会连续破坏固定节拍重音的感觉。下面的例子是吉布森的《9 首三部幻想曲》之二（No.2 of Nine Fantasies of Three Parts，1620）的音乐片断，

通过这个例子可以看到三百多年前的英国作曲家是如何打破正常节拍重音循环的：

［例 3－54］



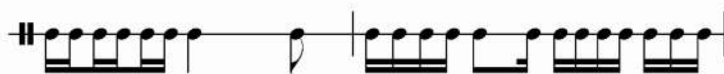
蒂皮特在创作中大量使用跨小节的节奏，跨小节的节奏成为他节奏设计的重要特征之一。如下例《第二交响曲》Fig.37 中的跨小节节奏，其手法与吉布森的例子如出一辙：

［例 3－55］



这段旋律的内部主要有两个节奏型：

［例 3－56］



节奏型有自身的重音规律，节奏型所处节拍位置的不同将引起正常节拍重音的变化，带来新颖的效果。

《第四交响曲》的 Fig.6 的中提琴旋律节奏划分本身比较特殊，节奏性跨小节的使用让节奏的特点更为突出：

［例 3－57］



三、不可逆行的节奏

梅西安在《我的音乐语言》一书中提到“不可逆行的节奏”（rythmes non rétrogradables）的技巧，指的是节奏型“无论是由右往左读谱，或是由左往右读谱，它们的时值次序都将保持同一。”[9(P.17)]实质是有一个中心时值（valeur centrale commune ）的对称节奏型。

［例 3－58］



上例是一个不可逆行的节奏谱例，中间的四分音符加一个十六分音符是中心时值，A 与 B 倒影对称。这种不可逆行节奏严格对称，往往是高度理性化的。

蒂皮特在《第二交响曲》第一乐章 Fig.25 的旋律中采用了不可逆行节奏，第二小节 7 个 16 分音符可以看作中心时值：

［例 3－59］



实践中蒂皮特使用类似的不可逆行节奏更加感性，更自由，往往使用非精确的不可逆行节奏。在《第二交响曲》第一乐章副部主题使用了非精确的不可逆行节奏：

［例 3－60］



方括号内的节奏型 A 与节奏型 B 的逆行仅在第三个音上的时值不对应，二者构成不严格的不可逆行节奏。

蒂皮特很少大面积地使用这种节奏技法，而总是在正常的节奏形态环境中片段地使用它。多声部的情况下也往往只在一个或部分声部使用这种技法，这与他感性的、直觉性的音乐语言是分不开的。

四、布鲁斯与爵士乐节奏

蒂皮特十分喜爱布鲁斯音乐，他自己也乐于承认受到了爵士乐节奏的影响。在 30 年代早期，他经常聆听 B •史密斯（Bessie Smith）1925 年《圣 •路易斯布鲁斯》（St Louis Blues）的录音，并常常演奏爵士风格的音乐。他在布鲁斯音乐、爵士乐中发现了新颖和活力，并认为它们是更久远音乐传统的内在产物。在创作《第三交响曲》前，他已经尝试在《烦恼

园》中写作布鲁斯风格的音乐。布鲁斯与爵士乐音乐的一个重要特征是切分节奏。《第三交响曲》中布鲁斯歌曲使用了典型的爵士乐、布鲁斯音乐节奏，带有各种形式的切分和连音节奏。如 Fig.208 声乐部分的节奏：

［例 3－61］



以及 Fig.283 的声乐部分的节奏：

［例 3－62］



《第四交响曲》Fig. 68 的主题旋律（谱例见本章例 3－9），可以明显看到爵士乐节奏的特征。其中多变的节奏、连续的切分、三连音中的附点节奏都显示了典型的爵士乐节奏味道。切分的使用可以把动力性的力量放置在弱拍，而不是强拍，产生一种寻找的效果。蒂皮特喜爱这种用法。如《第三交响曲》Fig.67 的小号节奏，产生很强的节奏推动力：

［例 3－63］



下例是《第四交响曲》Fig.97 处弦乐旋律片段，采用了连续的切分节奏，同上例有相似的手法和效果：

［例 3－64］



蒂皮特的节奏除了以上特点，还有重要的“节奏复调”问题，留到“和声与复调”一章中讨论。

五、节奏型重复与变形的特点

蒂皮特交响曲中的节奏型在反复的时候，常常调整节奏型所在节拍的位置，打破了重音规律的变化，产生节奏的冲击力。在《第一交响曲》第一乐章的主部主题中，蒂皮特已经充分显示了他对这种节奏重复方式的喜爱。下面谱例中四个方括号内的部分是节奏型的

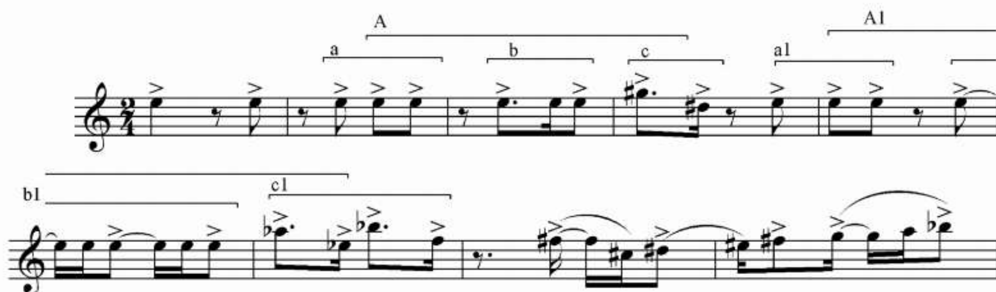
重复，每次出现的节拍位置都不相同，四次用尽了 4/4 拍子的四个拍位。

［例 3－65］



《第三交响曲》Fig.3 的节奏重复不仅做了节拍位置的调整，还结合了其它变形的技巧。如下面谱例中看到的：节奏型 A^1 在重复节奏型 A 的过程中，内部的 a^1、b^1 出现的位置比原来的 a、b 提前一拍，而 b^1、c^1 较原来扩大了一倍的规模。

［例 3－66］



蒂皮特的节奏变形对于旋律的节拍重音有重要的影响，如下例《第二交响曲》第一乐章副部单簧管的旋律（实际音高），谱例中用方括号标出了它的基本节奏模式，这一节奏模式在反复时推迟了一拍，颠倒了重音规律，简单的手法使旋律的韵味产生细腻的变化与独特的效果：

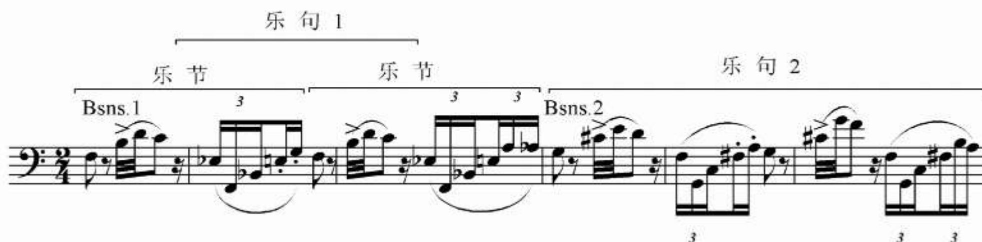
［例 3－67］



节奏型的反复方式也会影响旋律的结构，如《第四交响曲》第三乐章谐谑曲的主题核心占有一小节半的规模，变化重复时从弱拍（第二小节第 2 拍叠入）开始，构成 3 小节的非方整结构，节奏形成的自身律动与紧张度迫使结构规模紧缩。音乐结构连续叠入，环环

相扣，增加了连贯性与谐谑的趣味。

［例 3－68］



下例是《第二交响曲》第一乐章 Fig. 4 弦乐声部奏出的和弦分解为主的旋律，谱例中第一小节的核心动机在强拍的强位呈示，而反复时却错开了半拍，从弱位出现；第五小节下行的材料以切分重音开始，变化反复的材料却提前一拍闯入。旋律的音高材料比较寻常，但由于节奏的调整，既压缩了结构，又产生切分重音，打破了心理预期，将听觉注意力吸引到节奏方面，用平凡的音高材料制造出新鲜的听觉感受。

［例 3－69］



第三节　节　　拍

蒂皮特交响曲中的节拍设计主要包括如下几个常用技巧：非常规的混合节拍、频繁变换的节拍、暗含的双重节拍、纵向复合节拍、交错节拍。这些技巧的使用在横向上打破了简单的节拍重音规律，造成了节拍重音多样的循环；在纵向上则注重形成节拍复合与交错，极大地丰富了音乐的表情，产生了强烈的表现力与感染力。

一、非常规的混合节拍

蒂皮特在交响曲的节拍设计中常采用非常规的混合节拍，极具个性。如下例中使用的 2/8+5/16 以及 2/8+6/16 的混合节拍，恰当地与旋律线的运动结合，产生了很强的动力性。

［例 3－70］



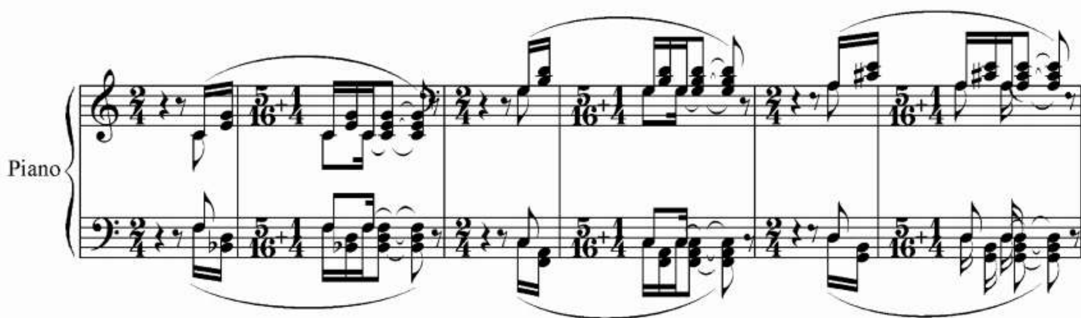
二、频繁变换的节拍

在蒂皮特的交响曲创作实践中，常使用频繁变换节拍(changing time signatures)的技巧，其本质也是形成不规律的重音。频繁变换节拍有两种类型，一种是有一定的规律节拍变化；另一种是规律性不强的节拍变化。

第一种类型的例子可以看《第三交响曲》Part 2 的开始片段，它的节拍变换是简单的 3/4 与 4/4 的交替，可以明显地发现节拍简单交替变化的规律。

在《第四交响曲》Fig.61 中是混合的（5/16+1/4）拍子与 2/4 拍子的交替变换：

［例 3－71］



《第三交响曲》Fig.148——151 的结束部分几乎每一小节的节拍都在变化：

［例 3－72］



其中可以发现一个基本的节拍变化模式即：（3/4＋4/4）＋（3/4＋2/4）＋4/4 音乐扩大时大致把括号内的部分变化反复一遍使用，这样基本模式由原有的 6 小节扩大为 9 小节的规模。

更复杂一点的例子是节拍变化循环中产生小的调整，形成相对有规律的节拍变化。如《第二交响曲》第三乐章 Fig.84 的节拍变换设计，此处的节拍变换是相对有规律的，大体相似的节拍律动组出现三次，如谱例所示：

［例 3－73］

［例 3－74］，节拍变化图：

基本节拍组	2/4+3/16	6/8	2/4	4/8
第一次反复	3/8+2/8+3/16	6/8	2/4	4/8
第二次反复	3/8+2/8+3/16	3/8+2/4	2/4	5/8

节拍律动组的基本组合在第一次反复时第一小节节拍变化，第二次反复时第二、第四小节节拍产生变化。这样不仅每小节的节拍都有变化，整体节拍律动组也形成渐变的过程。

还有的节拍变化表面难以发现明显的规律性，如下例《第一交响曲》第一乐章 Fig.32 的片段，开始是 4/4 与 3/4 拍子不规则的交替，随后出现 7/8、4/4 与 5/8 的不规律的变化，并且如谱例中方括号标出的那样，节拍内部也隐含了双重节拍变化，形成复杂的节拍组合。

［例 3－75］

节拍变化规律性不强的类型在蒂皮特分交响曲中更为多见，节拍频繁的变化，或是为了配合旋律线的运动，或是音乐情绪的需要，或是为了形成自身的节奏韵律，并没有严格的理性约束或序列设计。蒂皮特大量使用节拍变化，还因为单一节奏单元的持续重复会限制蒂皮特自然的抒情风格，也会阻碍音乐组织的增长。

三、暗含的双重节拍

暗含的双重节拍(implied multi－meters)是现代节拍写作的重要技术。在某些作品中，作曲家所设定的节拍数往往与听者所感受到的节拍不一致，也就是说，“在谱面上标记的节拍之外，还暗含着另外的节拍，这在听觉上会产生新鲜的效果。” 10(P.33)

如《第四交响曲》Fig.42 处小提琴演奏的音乐，在正常的 2/4 拍子的循环背景中，变化出暗含的 3/8 拍子的片段（如谱例中方括号所示），节拍重音的循环被重置，听觉上有较大的冲击力：

[例 3－76]



《第一交响曲》末乐章的第二赋格主题出现在 4/4 的节拍标记下，然而内部暗含了更巧妙的节拍设计：

[例 3－77]



上例中听觉的效果是两个三拍子加一个二拍子的循环，完全打破了 4/4 拍子的重音预设。

四、纵向复合节拍

“纵向复合节拍”(polymeters)指不同声部采用不一致的节拍，与“复节拍复调结构”

的内容有重合之处。仅用两个例子说明蒂皮特的交响曲中存在这一节拍技法现象。较简单的复合节拍是纵向节拍重音一致的结合，如《第三交响曲》Fig.226 颤音琴 3/4、2/4 拍子与其余声部的 9/8、6/8 拍子，它们的节拍重音一致，形成较为简单的纵向复合节拍。

［例 3－78］

蒂皮特使用的“纵向复合节拍”的技术往往并不体现在节拍记号上，他常常使用“暗含的双重节拍”技巧，因此如果多声部中某一声部使用它，而其它声部是正常的节拍，就会形成“纵向的复合节拍”。

如《第四交响曲》Fig.42，第二小提琴声部与长笛声部分别是暗含了的 3/8 拍子和正常的 2/4 拍子，形成节拍的对位关系。

［例 3－79］

更多纵向复合节拍的例子请参见“复节拍复调结构”的内容。

五、交错节拍

“交错节拍”指纵向叠置的相同节拍组织在不同的时间点错开出现，形成纵向节拍重音不一致的技法。它与纵向复合节拍技术有所区别：纵向复合节拍的要点是使用不同的节拍循环，而交错节拍使用相同的拍子。这种技法现象在《第二交响曲》和《第三交响曲》中多次出现。如在《第二交响曲》第四乐章 Fig.133 中：

［例 3－80］

Cl. in A 1
Cl. in A 2
Fag. 1
Fag. 2
Trb.1
Trb.2
Trb.3

大管声部的 2/4 拍子比其它声部正常的 2/4 拍子晚半拍出现（如谱例中大管声部虚线表示的是这一声部的实际节拍），与其他声部正常出现的节拍形成交错的关系，产生有趣的交错节拍的效果。

六、节拍内灵活的音值组合

蒂皮特在交响曲的节拍内的节奏常常采用特殊的划分，形成灵活的音值组合。

如《第二交响曲》第三乐章开始的主题采用 8/8 拍子，内部划分为 3+3+2 的组合形态，结合灵活的句法和跨小节的节奏，产生了非常活跃的效果：

［例 3－81］

而在《第二交响曲》第三乐章 Fig.98 中，作曲家采用了 4/4 拍子，内部以 16 分音符为

基础，划分为 6+4+6 对称的音值组合形式：

［例 3－82］



《第二交响曲》第四乐章 Fig. 148 小提琴的旋律，灵活的音值组合与跨小节的节奏技巧结合，带有早期英国牧歌的节奏特点，使相对简单的音高材料充满生机：

［例 3－83］



小　　结

本章着重分析了蒂皮特交响曲创作中音高、节奏、节拍三方面的技术问题，主要涉及单声部的作曲技术，但有些环节如“纵向复合节拍”，避免不了涉及到多声部的内容。

在音高关系方面，主要从非半音化（单一调式自然音体系、自然音综合音阶、调性频繁变换、十二音调性）、半音化、音程等方面对蒂皮特交响曲的横向音高关系、音高运动进行了分析讨论。蒂皮特不盲目接受无调性风格的影响，依然保持了音高的调性中心，其中自然音体系调式的应用发扬了英国早期音乐的传统，体现了他创作中保守的一面。他使用自然音综合音阶进行创作，丰富了横向进行的音高关系；探索各种调性类型的组织方式，在横向进行中频繁转换调性、采用十二音调性以及人工调式的做法则有着强烈的现代风格与个性色彩。另外，蒂皮特也不拒绝使用半音化的音高材料。他在旋律音程的使用方面十分自由大胆，尤其是大跳音程的频繁使用，形成棱角鲜明的线条，成为他风格的重要组成部分。另外，隐藏二声部的旋律、散文式的旋律句法结构、淡化收束感的旋律都是十分值得研究的创作技术。

在节奏方面，节奏能量是蒂皮特音乐的重要特点，他音乐中的个性、创造性、动力性等特点都与节奏密切相关。通过联合节奏能量赋予音高材料、和声、对位等要素以全新的

面貌。蒂皮特的节奏语言就象他的和声一样是自然的、非高度理性化的，多数很难找到清晰的数理组合，也缺少理论支持，它们是蒂皮特吸收了多种音乐语汇后融合的产物。

在蒂皮特交响曲的节奏写作中，他喜爱使用复杂多变的节奏形态，丰富的连音节奏、跨小节的节奏等形式。而不可逆行的节奏体现了他对现代数理化节奏思维的吸收。节奏重复与变形的特点与其节奏技术的核心特点有关，他节奏技术的核心是打破节奏的匀称性。另外，布鲁斯与爵士乐的节奏特点与特定的表现有关，但也成为了蒂皮特的节奏语言的重要组成部分。当他的作品中传统的节奏组织模式与新的节奏组织模式被结合在一个整体之中时，音乐带有“泛节奏”[11(P.98)]的特征。

在节拍方面，蒂皮特节拍技术中混合节拍、频繁变换的节拍、暗含的双重节拍、节拍内灵活的音值组合等技术都能够摆脱简单的节拍循环，打破固定的拍子的限制；而纵向复合节拍、交错节拍在立体的空间发展了这一思维。蒂皮特的节拍技术也有力地配合了节奏上的追求。

注　释

1.〔美〕彼得·斯·汉森（Peter S.Hansen）.二十世纪音乐概论[下]（*An Introduction To Twentieth Century Music*）[M].孟宪福 译. 北京：人民音乐出版社，1986.

2. 童忠良.现代乐理教程[M].长沙：湖南文艺出版社，2003.

3. 汪成用.近现代和声思维发展概论[M].上海：音乐艺术编辑部，1982.

4. 姚恒璐.现代音乐中广义调性的确定[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报)，2001，(2）.

5. 许勇三.二十世纪前期音乐结构要素的主要特征[J]. 天籁(天津音乐学院学报)，2005，(4）.

6.〔美〕约瑟夫·马克利斯(Joseph Machlis).20世纪西方音乐的继承与发展[J].（上）杜晓十 译. 云南艺术学院学报，1999，(2).

7. 姚恒璐.论现代音乐作品中的旋律线构成[J].中国音乐，2002，(1）.

8. Ian Kemp. *Tippet: The Composer And His Music*[M]. Londond: Eulenburg, New York: Booksa Capo Press. 1984.

9.〔法〕梅西安(OLIVIER MESSIAEN).我的音乐语言的技巧(TECHNIQUE DE MONLANGAGE MUSICAL)[M].连憲升 译.台北：中国音乐书房，1992.

10. 姚恒璐.现代节拍的若干组织形态及其表达方式[J]. 交响（西安音乐学院学报），2000，（4）.

11.〔奥〕鲁道夫·雷蒂(Rudolph Reti).调性 无调性 泛调性(Tonality Atonality Pantonality)[M]. 郑英烈 译.北京:人民音乐出版社，1992.

第四章 和声与复调

第一节 和　　声

20 世纪音乐发展中变化最剧烈的领域是和声领域，象德彪西、巴托克、兴德米特、勋伯格、梅西安、艾夫斯以及蒂皮特等作曲家都有自己独特的和声语汇，和声的特点也是他们创作特点的重要组成部分，和声研究对于曲式结构分析、主题材料分析、配器分析都有基础性的作用与价值；对于了解作曲家的主要多声组织手段、作曲技术，把握作曲家的创作思维有重要意义。和声分析是现代音乐分析的重点领域，也是不可逾越的环节。本章从和弦结构、和弦结构的形成原因、和声进行、和弦相互关联四个方面分析考察蒂皮特交响曲创作中的和声问题。

一、主要和弦结构

多声部音乐中，和弦是和声的物质基础，比起和声进行、调性转换等和声表现要素来，和弦的纵向形态结构是首先被听觉所把握的要素，对于和声语言的形成有基础性的作用。蒂皮特在交响曲创作中使用的主要和弦结构有两大类：（一）相同音程关系的叠置；（二）不同音程关系的叠置。

（一）相同音程关系的叠置

1. 三度叠置

蒂皮特的纵向音响结构中并没有完全排斥三度结合的和弦，他在交响曲创作中所使用的三度叠置和弦主要可以分成如下几种类型：1.1 三度叠置和弦与带有附加音的三和弦；1.2 大、小三度共存的三和弦；1.3 高叠和弦与复合和弦。

1.1 三度叠置和弦与带有附加音的三和弦

三和弦与七和弦等传统结构的和弦在蒂皮特的交响曲中并不常见，但作曲家并没有完全放弃这种类型的传统和弦，偶尔会用到它们，早期创作中此类和弦有的还保留了功能的价值，更多的情况下作曲家赋予它们不同的意义。

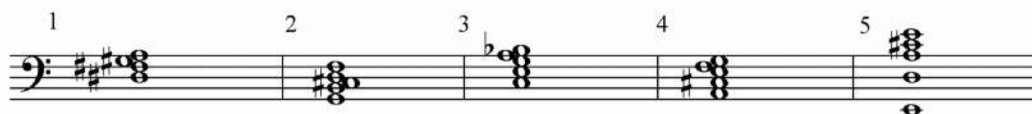
下例是《第一交响曲》第一乐章副部的开始部分，其中的和弦主要是三度结构，如第 1、5 小节中，弦乐呈示了一个建立在 B 音上的大三和弦。

［例 4－1］



三和弦添加附加音后，色彩会产生新的变化。附加音的技巧在蒂皮特交响曲的创作中常常被用到。他比较喜欢使用的有附加四度、六度等音程（从和弦根音计算）。如下例中和弦 1 是附加纯四度的减三和弦（《第四交响曲》Fig.27）；和弦 2 是附加增四度的七和弦（《第三交响曲》Fig.188）；和弦 3 和 4 是附加六度的和弦（《第三交响曲》Fig.60 与 Fig.189）；和弦 5 是附加四度的四六和弦（《第二交响曲》Fig.70）：

［例 4－2］



1.2 大、小三度共存的三和弦

这类三和弦中存在一个本位音与变化音的半音冲突，冲突常常产生于三音。有的理论书中将这类和弦称为“同根音的复合和弦。”[1(P.145)]巴托克的音乐中常常使用这种和弦，他常用的形式是小三度、纯四度、小三度排列起来的对称和弦。而蒂皮特使用这类和弦时排列更为多样，没有特定的排列法，原位、转位的形式都可以见到。

下例是《第二交响曲》第三乐章 Fig.91 中的缩谱片段，圆号声部(实际音高记谱)的降 E 音与大管声部的还原 E 音形成冲突，形成 C 音上大、小三度共存的三和弦。

［例 4－3］



下例是《第三交响曲》Fig.218 中一个和弦的缩谱，它是同根音大三和弦与小三和弦的并置。这个和弦中大、小三度共存与这一片段采用布鲁斯音阶有关，布鲁斯音阶本身在主音上方存在小三度与大三度，和弦的结构与音阶的内容相适应：

［例 4—4］



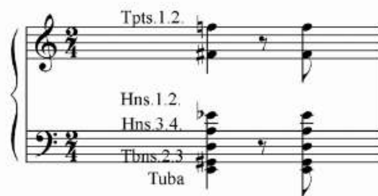
1.3 高叠和弦与复合和弦

两个或两个以上的单纯的和弦结合在一起，构成复合和弦。高叠和弦与复合和弦有时很难分辨。高叠和弦往往有复合和弦的因素，但和弦音可以排列成三度，也较难分层；而复合和弦一般分层排列使用，和弦之间往往是非三度衔接的。

高叠和弦与复合和弦在蒂皮特的交响曲中占有重要的位置，应用十分广泛。蒂皮特使用的高叠和弦与复合和弦往往与双调性、多调性叠置有关，从《第二交响曲》开始，蒂皮特进行了双调性与多调性技术探索的应用，因此这两类和弦在后三首交响曲中使用较多。

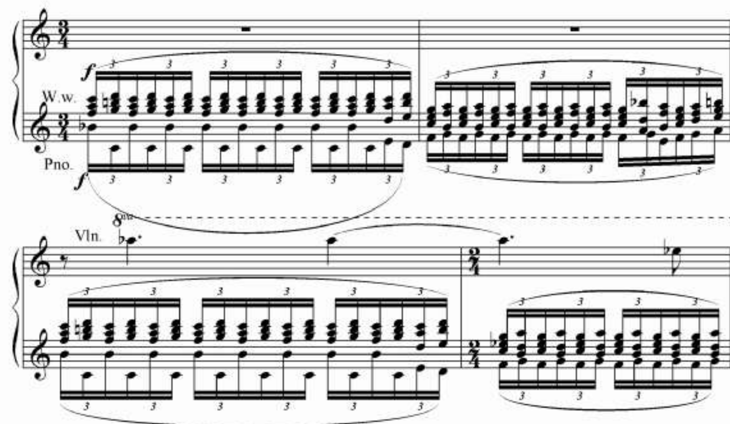
下例是《第三交响曲》Fig.11 中核心和弦材料的缩谱，它可以被分析成一个高叠的15 和弦，层次丰富、排列新颖，形成了浓郁的音响效果，是作品中有鲜明特征的材料。

［例 4—5］



下例是《第二交响曲》Fig.169 的片段：

［例 4—6］



第一小节是 F 调属与主和弦复合功能的叠置，属七仅有七度的框架与 F 主和弦的叠置，虽

然可以计算成三度衔接（ᵇB 音与 F 音中间省略了一个三度音），但由于两个和弦是明显的分层排列，所以将之归入复合和弦而非高叠和弦。

《第三交响曲》Fig.65 处的复合和弦，铜管演奏的和弦分层，上层先后是 G_9 与第二转位 ᵇE 和弦，下层为省略五音的 B 与 A 大三和弦的交替：

［例 4－7］



下例《第四交响曲》Fig.68 的片段中出现了 ᵇE 与 F 三和弦的复合，强调了二度关系三和弦纵向复合的朦胧音效：

［例 4－8］



2.非三度叠置

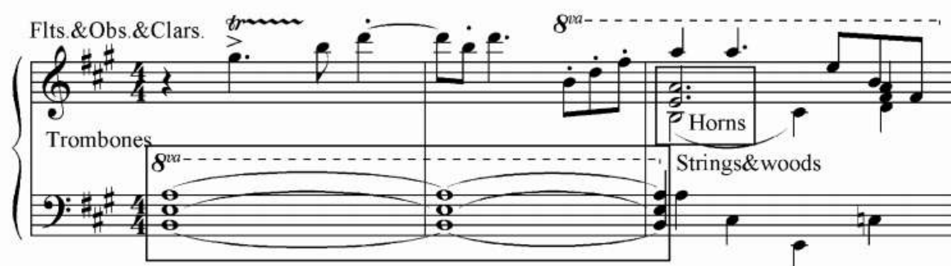
非三度叠置的和弦主要包括四、五度叠置和弦、二度叠置与音簇、非三度和弦构成的复合和弦三类。

2.1 四、五度叠置和弦

四度叠置和弦伴随了蒂皮特全部四部交响曲的创作，是蒂皮特交响曲中和弦结构的一个重要内容。蒂皮特所使用的四度叠置和弦在功能上变成与三和弦一样的性质，独立使用，无须解决其不协和性，并能在半音不协和占优势的段落中用来解决和声紧张度。

《第一交响曲》第一乐章主部主题的旋律与低音是三和弦的分解，中间铜管演奏的是四度叠置的和弦。谱例如下：

［例 4－9］（钢琴缩谱）



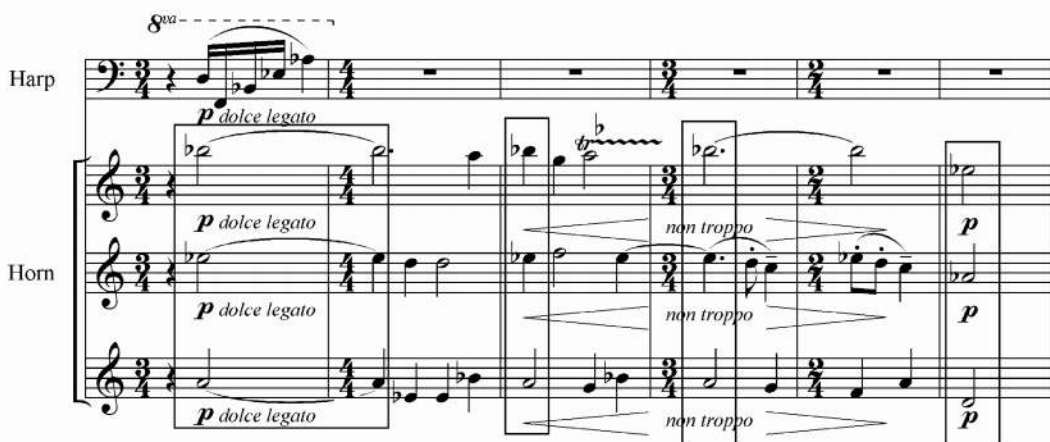
叠置所使用的四度音程以纯音程为主，偶尔出现增、减四度的叠置，如下例《第三交响曲》Part 2，Fig.252 的片段，谱例中第一小节的四度叠置和弦中包含了增四度音程：

［例 4－10］



五度叠置可以看作四度叠置的变形，蒂皮特在交响曲中用的较少，偶然可见。下例是《第三交响曲》第三乐章 Fig.138 的片段，圆号演奏的和弦使用了五度叠置，第一小节第一个和弦中包含了减五度音程：

［例 4－11］



2.2 二度叠置与音簇

二度是蒂皮特喜爱使用的音程之一。他使用二度叠置时，常只用一个二度音程增加音响的紧张度。如果有更多的二度参与，并不使用密集排列的形式，而往往隔开八度排列。如下例《第二交响曲》第一乐章 Fig.29 的缩谱片段，第一小节木管与低音弦乐器形成的小二度叠置和弦，低声部的 E 音与上方的 ^{b}E、F 音隔开八度使用：

[例 4－12]

下例是《第三交响曲》第一乐章 Movement 1 的开始部分，其中存在对位形成的二度碰撞：

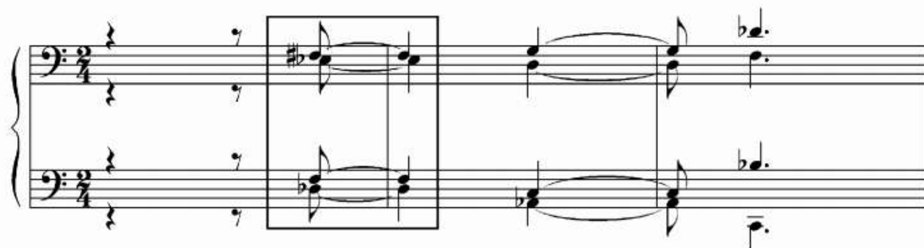
[例 4－13]

如谱例中矩形框内的部分：第一个方框内的小提琴第三声部与第四声部在 ^{b}E 同音开始，但由于第三声部向上移动了二度，两声部形成了二度碰撞；第二个方框内的部分是第一和第二小提琴声部全音阶上行到了 E 音，与原来的 ^{b}E、F 形成两个小二度的叠置；后两

个方框内的情况与前面两处相似。

在《第三交响曲》Arrest 3，Fig.11 处，铜管的和弦从二度叠置的音簇开始，见下例中方框内的和弦：

［例 4—14］



下例是《第四交响曲》Fig.19 乐队全奏的一个和弦的缩谱，三和弦的骨架填充了二度形成了音簇，不协和程度极高，产生了类似打击乐的音响效果：

［例 4—15］



在下例《第三交响曲》Fig.223 中，颤音琴演奏的密集排列的二度是音乐形象的需要，此处或许与描写“盲哑女孩在摸索中颤抖的手”[2(P.157)]的形象有关：

［例 4—16］

（二）不同音程关系的叠置

蒂皮特交响曲中另一类重要的和弦结构是采用不同音程关系叠置形成，这类和弦中音程关系的结合使用非单一音程关系，因此较难分类。下面通过实例的分析进行讨论。

如下例《第三交响曲》第一乐章 Arrest 1 的柱式和弦，其中各个和弦的结构都混合使用了不同的音程关系：

［例 4－17］

如，前两小节中第一个和弦从下往上的音与音之间的音程关系分别是：4、5、3、4、4、7 度；第三小节的第二个和弦的则是：5、4、3、2、6、8 度（增 8 度）。和声缩谱可以更清晰看到复杂的和弦结构，下例是《第三交响曲》第一乐章 Arrest 1 的和声缩谱：

［例 4－18］

下例是《第四交响曲》第一乐章 Fig.4 的开始部分，谱例中第二小节铜管形成的和弦背景是三和弦与四度和弦的复合，上方三支小号演奏 E 大三和弦，下方其余的铜管乐器共同陈述建立在 B 音上的四度和弦。两个和弦分层比较明显，结合在一起构成了不同音程关系叠置的结构。

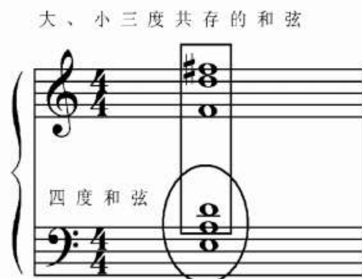
［例 4－19］

再如下例《第三交响曲》第二乐章 Fig.105 中的和弦：

［例 4－20］

通过下例的缩谱可以看到：上方有 A、D、F、#F 大、小三度共存的三和弦，下方是 E、A、D 构成的四度和弦，A、D 两音成为两个和弦共有的音：

［例 4－21］



另外，伊安·肯普在《作曲家蒂皮特和他的音乐》一书中提到“一个‘主音’与小三度和大六度结合，它可以被认为是蒂皮特和弦的精华。”[3(P.96)]这一类型的和弦包含增四度，与减三和弦第一转位在外形上一致，但不能用转位来理解。这类和弦不转位使用，也可以归入不同音程关系的叠置，低音是和弦主音，而非三音。

这一类型和弦在蒂皮特早期创作中较多地被使用，但在中、晚期创作中并不常见，因此在后三部交响曲中很少见到它们了。在《第一交响曲》中可以找到此和弦应用的例子。如下例《第一交响曲》第三乐章三声中部 Fig.38 中在 A 上建立的和弦：

［例 4－22］



二、和弦结构的形成原因

就像三度的形成一样，非三度叠置以及混合音程关系叠置和弦的形成也有深刻的原因。比如文森特·佩尔西凯蒂在谈到四度叠置和弦的形成原因时认为“四度和声素材来自三和弦的装饰音，并来自中世纪复调音乐的技术。”[4(P.85)]明确地指出了四度和弦的主要渊源关系，这对于进一步理解并把握四度和弦有重要意义。在蒂皮特的交响曲中，和弦除了传统的结构外，更多的是具有个性化的结合。剖析和弦的形成原因可以更好地理解蒂皮特的和声现象与意义。蒂皮特的和弦主要有四种成因：（一）对位旋律的“意外”结合；（二）和弦外音形成的和弦；（三）来自于双调性、多调性的结合；（四）特性旋律、音阶纵向化的产物。

（一）对位旋律的“意外”结合

在多声部音乐的发展中，“纵”、“横”二者似乎是交替地呈现了互为主从的关系。早期复调音乐时期，横向线条是音乐的主导；发展到主调音乐时期，纵向的和弦结构与和声进行制约了横向线条的运动；而随着主调音乐的发展成熟，线条性的音乐思维却又重新回归，为了增强声部的流动性，和弦外音使用进一步复杂化，和弦连接的功能性也让位于声部进行。横向多声部对位的线条产生了纵向的和弦，和弦成为对位的“副产品”，复兴了早期复调音乐的传统。由于作曲家并不特别强调纵向的结构，因此作品中会出现很多规律性不强的纵向结合。这一点对于理解蒂皮特的和声现象非常重要。蒂皮特的音乐以复调织体为主，更加注重对位与旋律的横向进行，可以说是线条性的音乐思维，许多纵向的和弦结合并非刻意造成，而是对位旋律形成的结构。

在《第三交响曲》中第五次出现 Arrest 音乐的地方（Fig.59），铜管各个声部线条化地发展，导致了纵向和弦的形成：

［例 4—23］

与上例相似，下例《第四交响曲》Fig.38 处，上方声部的铜管乐器对位形成了纵向结合，纵向和弦的设计没有刻意的结构安排，也明显没有调性功能，而是横向线条运动的产物，是对位形成的结合：

［例 4－24］

（二）和弦外音形成的和弦

倚音、延留音、先现音、辅助音、经过音等和弦外音的使用，会使和弦表面复杂化，音响色彩也将出现变化，使和弦产生模糊性。蒂皮特喜爱交换和弦音的技法，丰富了和弦的结构。如下例《第一交响曲》第三乐章的三声中部（Fig.32）的和弦所示：

［例 4－25］

上例第一与第四小节中箭头表示的两个和弦的音是相互交换而来，“＋”号表示和弦外音使用的情况。

（三）双、多调性形成的结合

两个或更多的调性在纵向上叠置，每个调性层次中都有自己的多声部组织，很自然地会形成复合和弦、高叠置和弦、不规则音程关系叠置的和弦等多种和弦结构。如下例是《第二交响曲》第一乐章的主部主题片段，圆号部分是平行五度陈述的主题性旋律，钢琴与弦乐部分演奏的是固定低音的背景——C 大三和弦为骨干的材料，在第 2 与第 3 小节其根音与圆号声部一起构成三个五度的叠置现象，这是由于双重调性（C、G）造成的结合：

［例 4－26］

（四）特性旋律、音阶纵向化的产物

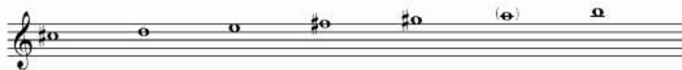
横向旋律产生纵向和弦，是一种极其自然的和弦产生方式。如下例是《第一交响曲》第三乐章开始部分，其中四度叠置和弦就是从他的旋律语言特点中自然成长起来的，方框内的四度叠置和弦明显来自旋律的骨干音和四度跳进：

［例 4－27］

将调式音阶纵向叠置形成的和弦可以瞬间展示调式的全貌。本章中例 4－15 是一个音簇和弦，分析后可以看到它是弗里儿亚音阶纵向化排列而成——将和弦横向排列可以形成

一个$^{\#}$C 弗里几亚调式音阶：

[例 4－28]



在《第四交响曲》Fig.125 中，铜管与弦乐演奏的和弦同样是音阶纵向化形成的：

[例 4－29]



三、和声进行

孤立的一个和弦，其意义并不确定，只有在不同和弦的连续中才能凸现和弦之间的关系，显示彼此的功能与价值，因此研究和声更重要的是分析和弦的运动。本节探讨蒂皮特交响曲中和声进行的问题，在和声进行中蒂皮特常用的主要技巧有如下几种：（一）持续音、持续和弦与和弦贯穿；（二）交替进行；（三）平行进行；（四）和声模进；（五）通过共同音的连接；（六）和弦对置与复合和声。

（一）持续音、持续和弦与和弦贯穿

持续音与持续和弦被德彪西等作曲家用来建构调性中心，成为形成新调性的一个途径，蒂皮特在交响曲创作中也广泛采用这一技术。由于蒂皮特的和声本质是暗示性的而不是发展性的，所以他使用一个和弦往往不轻易变化，而是尽量保持这一和弦，或加以装饰变形，直到和弦能量耗尽时再变换和弦。推动音乐发展的力量常常让渡给有能量的节奏以及双、多调性的矛盾。

如《第二交响曲》第一乐章 Fig.55 中持续音的使用：

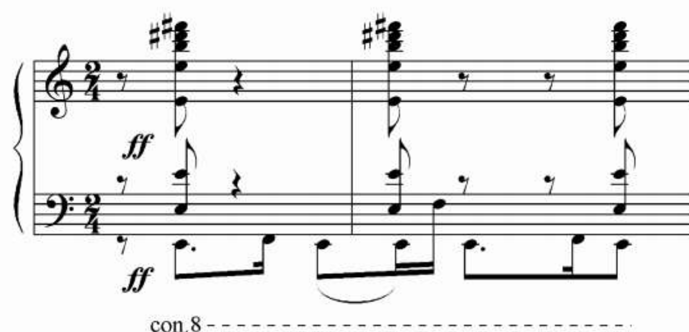
[例 4－30]



上方声部的调性在不断变化当中，但低声部的 E 音（谱例中星号所标示的音）可以看作装饰了的持续音，它的持续将这一音乐片段有机地联系起来。

持续和弦在实践中常以音型化的面貌出现，如下例《第二交响曲》第四乐章开始的和弦是 E 音与 B 大三和弦的结合，以节奏型的形态陈述，从 Fig.131 一直持续到 Fig.137。

［例 4－31］



和弦贯穿是断续保持一个和弦的技法。贯穿的和弦作为统一的因素将多元的材料组织在一起。在《第三交响曲》Part 1 的第二部分慢板中，贯穿的基础和弦是四度、三度混合叠置的和弦，间隔出现，对音乐保持一致性有重要意义。（谱例见例 4－20）

（二）交替进行

交替进行是不少于两个的和弦或和弦组轮流使用的进行方法，本质上与持续和弦相似，但可以增加对比因素，弥补持续和弦的单一性。

如下例《第二交响曲》第三乐章 Fig.105 的片段所示，方框内两组和弦在以后的发展中交替出现，发展过程中会有不影响本质的变形。

［例 4－32］



下例是《第四交响曲》Fig.2 的和声部分的片段，这一片段从持续和弦开始，第 5 小节开始两个和弦的交替，通过节奏的逐渐密集增加音乐的紧张度：

［例 4－33］



（三）平行进行

蒂皮特常用和弦的连续平行形成带状和声层，作为背景音响。

下例《第三交响曲》Fig.58 中平行的二度中所起到的节奏作用大于和声的作用：

［例 4－34］



同一作品 Fig.60 平行的和弦与上例的用法相似：

［例 4－35］



下例是《第四交响曲》Fig.61 钢琴声部复合三和弦平行移位的发展：

［例 4－36］



《第四交响曲》Fig.69 钢琴部分是平行的四度和弦，它所形成的带状和声层，只是作为背景的音响，而没有“和声”的意味：

［例 4－37］

Oboe 1.
Marimba
Piano
1.3 Soli
Violins
2.3 Soli

（四）和声模进

在蒂皮特交响曲的和声进行中，和弦模进的方式占有较大的比例。和弦模进保持了和弦的结构特色，但又增加了音区、音高等因素的变化，有较大的发展性。如下例《第四交响曲》Fig.120 弦乐的和声部分采用了一种曲折的移位方式：

［例 4－38］

谱例的后三小节是前三小节（不计算不完全小节）的模进发展，模进和弦组内部也有细腻的移位运动。

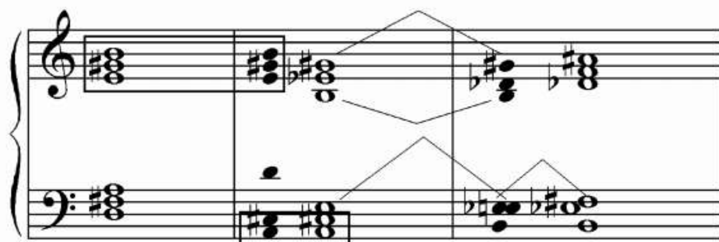
另外，在蒂皮特交响曲的和声模进中值得注意的是模进过程中和弦产生的变形，变形常产生于音程关系与进行方向的微妙变化上，但最突出的特色是模进和弦组所在节拍位置

的调整。如本章的例 4－7（《第三交响曲》Part 1，Fig.65）前两小节半是模进的基础，新的模进组提前一拍进入使得结构压缩，增加了音乐紧张度。后面两小节发展了前面的和弦组并使用了同样的技巧，此外长号与大号所演奏和弦的模进又打破了上层模进的节奏规律，进一步增加了音乐的紧张度：

（五）通过共同音的连接

下例《第四交响曲》Fig.56 的和弦缩谱，各个和弦结构都不相同，差异极大，但通过两个和弦的共同音，和弦之间构成传统和声中“和声连接”的方式：

［例 4－39］



（黑符头表示时值较短的和弦）

（六）和弦的对置与复合和声

在双调性、多调性的环境中，蒂皮特常把和弦对置使用。如下例《第三交响曲》Part 2，Fig.294 的和声进行，铜管和弦乐交替演奏复杂结构的和弦，和弦间强调并置对比关系：

［例 4－40］

如果复合和弦中的各个和弦各自独立运动，则会形成两层或几层不同的和声序列同时进行，构成“复合和声”(Polyharmony)。“复合和声”在原则上和以往的不同旋律线条结合在一起的对位是一样的，不同处只在于用和弦序进取代了以往的单声旋律。这种用法给

音乐的和声空间带来了新的立体感。

《第二交响曲》第四乐章 Fig.136，如谱例所示，铜管与弦乐演奏 D 音上的小三和弦随后进行到 ♭B 上面的小七和弦（更多的部分请参见原谱 P.111），而钢琴的和弦围绕自身层次的调性中心 E 来运动，共时性地纵向结合形成复合和声的进行。

［例 4－41］

四、和弦相互关联

（一）功能性关联

传统功能和声中和弦受到调性、和弦功能与等级的制约，和弦的进行是功能变换的序列，而五度是和弦关系的基础，也是调性形成的核心。蒂皮特的和声写作中很大比例的保留了五度关系，也就是保留了功能和声的痕迹。在他的早期作品中可以发现较明显的功能进行，而中、晚期的作品中和弦结构复杂，不协和程度很高；和弦等级以及和声调性观念已经消弱或消失，所谓的“功能性”主要体现在和弦的五度关系上。

1.保留功能关系的和弦

早期较为明显的功能和声的例子可以参见《第一交响曲》第一乐章 Fig.13 副部中 B 调 I－V－I（主－属－主）的进行以及结束时(Fig.41)使用的 A 调 VI－♭VII－V－I 的终止式。更复杂的情况是带有功能痕迹的和声与双调性、多调性结合，这时会产生更丰富的和声层次与新颖的和声效果。下例是《第三交响曲》Fig.137 的片段，在双调性、多调性环境下，各调性层次的和弦进行保持了一定功能性并与自身调性层保持统一的关系：

［例 4－42］

在非和声调性、非协和三和弦的情况下，和弦功能性的关联与五度和弦关系有关。

《第四交响曲》Fig.57 旋律的调性形成不依赖和声的力量，有音高的打击乐演奏的分解和弦与旋律的调性是矛盾的关系，但和弦的连接以五度为基础，如谱例中 3——5 小节是建立在 E 音上的和弦进行到 A 音上同结构的和弦，从四度低音的跳进中能够看到功能观念的残留。

［例 4－43］

在“不同音程关系叠置”一部分中提到的《第三交响曲》第一乐章 Arrest 1（原谱谱例见例 4－17）的音乐，和弦结构比较复杂，不协和的程度很高。但如果排除和弦内声部的干扰，则可以清楚地看到和弦之间功能的关系：下例是去掉内声部的《第三交响曲》第一乐章 Arrest 1 的缩谱：

［例 4－44］



除了最后一小节似乎是有意破坏功能的进行，谱例 2－3 与 4－5 小节中 E 调“主”到“属”的意味十分清晰。

2. 调式和声

调式和声是蒂皮特和声的一个重要特征，调式对和声的控制与影响既涉及到单个和弦结构也渗透到和弦关系当中，调式和声有来自功能观念的影响，但调式和声中和弦之间功能性与倾向性都比较弱，和弦进行自由并且进行更多地是由旋律外形和表现需要决定。

《第一交响曲》第三乐章的开始主题（钢琴缩谱），带有调式特点的自然音体系的四度和弦与三度和弦连接，和弦间存在功能关联，但相对较弱：

［例 4－45］



下例是《第一交响曲》第三乐章三声中部的片段，其中的和声进行带有蒂皮特音乐早期的创作特点，也具有鲜明的调式和声的特征。在 C 伊奥尼亚调式下，谱例第一小节独立使用了四六和弦；第二小节是第三转位的下属七和弦，进行到了第三小节的主和弦，强调二度和弦的关系；第四、第五小节转向 a 小调，用第三转位的属二与主和弦形成一个带有变格色彩的终止（主和弦的三音延迟到小节末才出现），随后是低声部的弗里几亚进行。

［例 4－46］



在《第三交响曲》Fig.187 中，布鲁斯调式对蒂皮特的和声写作有重要的影响。布鲁斯音乐的和声进行有较强的功能性，观察下例和弦进行的片断，可以看到布鲁斯调式对和弦关系的影响，谱例中建立在 D 上的大、小六和弦的对比以及变格进行到 A 和弦（第二转位）的方式带有鲜明的布鲁斯风格。

［例 4－47］

Bassoon 1
Bassoon 2
Contrabassoon
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Tuba
Harp
Voice
As I drew nur- - - ture from my

（二）非功能性的关联

当调式、调性对和弦的约束力减弱，和弦摆脱了功能联系后，20 世纪音乐中，取得和弦之间关联性的技术主要有如下几种，“音响互补”、“场”、“中心音或中心音响、轴、镜像结构”以及“音的岛屿”。[5(P.131-179)]反映在蒂皮特交响曲创作中的主要有中心音响技术

与和声场的技术。

1.中心音响技术

中心音响的前身是踏板长音，踏板长音一般在低音区出现，有时也可用在高音区。中心音响位于音响的中央，由此出发，音乐事件围绕中心音响以建立相互联系为目标在较长时间中延展。这个结构物本身既是音响的中转点，也可以用“轴”这样的概念作为音响轴来说明，同时，它也涉及到那些围绕某个踏板长音而形成镜像对称的音响。“它们以建立相互联系为目标，大多在较长时间进程中延展。”5(P.157)

下例是《第三交响曲》Fig.89 的音乐缩谱片段，和弦之间没有功能性的关系，但中间#D、E、A、C 四音构成的和弦（方框中的和弦）无疑具有中心音响的作用，通过它，这一部分取得了统一与联系：

［例 4－48］



2.和声场

“和声场”指的是“和弦对某部作品内部的若干个、甚至许多小节所可能具有的决定性的作用。它仅需要数量有限的一些和弦、甚至仅用某个单一的和弦（它本身或派生的形式）。同样的结果也出现在由和弦形成的分层化过程中（Schichtungsvorgänge）。这样的场能够保证某个音乐的同质性并由此而增进其可理解性。”5(P.135)在调性、调式模糊，缺少基础控制力时，“和声场”的思维对于音乐材料的统一以及形成有逻辑的和声关系无疑有重大的价值。

场有如下几种类型：由单一和弦构成的场、由单一和弦及其派生结构构成的场、由有限数量的和弦构成的场、分层结构的场（多声部分成不同层次，每一个都有自己特定的格局，单个的层次可能采用简单的和弦，分层结合起来却产生复杂的音响。）在蒂皮特交响曲创作中可以发现前两种类型应用的情况。

2.1 由单一和弦构成的场

《第二交响曲》第三乐章 Fig. 112－116 的音乐建立在 E 音上的和弦形成的和声场中，和弦在钢琴与铜管上用柱式和声的方式陈述，在弦乐、定音鼓与木管声部上以音型的方式出现：

[例 4－49]

和弦缩谱如下：

［例 4－50］



五音和弦是在 E、D 构成的小七度的框架内填充了 ♭B、F、♭A 三个音，谱例中的♯G 是 ♭A 的等音。谱例只征引了 4 小节，通过它了解和声场在总谱上的外观。作品中这一和弦形成的场实际控制了 15 小节的范围。

2.2 单一的和弦及其派生结构形成的场

这一类型的和声场使用单一和弦及其派生结构，保证了较大关联内和弦的同质性。下例《第三交响曲》Fig.148 木管和弦形成和声场，场中的和弦产生于同一结构：

［例 4－51］

木管组的和弦来自一个基本结构——九度框架，中间填充一个小七度，实质是二度叠置的和弦。和弦之间没有功能性的联系，它们所形成的相对静止的和声场控制了 Fig.148－Fig.181 共计 158 小节的领域。

蒂皮特的和弦既有功能性的联系，也有非功能性的关联。他有时也会有意结合两者，传统的、合规则的功能性和声与现代的、个性化的非功能和声交替出现，形成强烈对比，保持了和声的紧张度，这也成为他和声中的一个重要特点。

和声小结

通过以上的分析可以大致了解蒂皮特交响曲创作中的和声现象与技法，认识他的和声实践。他的和声继承了传统，受到英国文艺复兴时期音乐和民间音乐的影响；也受到同时代作曲家的影响，吸收了斯克里亚宾、斯特拉文斯基、巴托克和梅西安等人的和声特点；另外“通俗艺术尤其是爵士乐、布鲁斯音乐对他的和声实践也产生了重要影响。”[6(P.96)]

蒂皮特的交响曲创作中使用的和弦结构多样而又复杂，既有相同音程关系（三度、四度、五度、二度）的叠置，也有不同音程关系的叠置，共同构成他丰富的和声物质材料，为他具有个性的和声写作提供了强大的保障。他的和弦形成常常是对位旋律“意外”结合，这与他注重横向线条写作的方式是分不开的，因此形成了很多偶然的、新颖的纵向结合。和弦外音形成的和弦在蒂皮特的创作中也占有较大比例，“和弦外音不正常解决甚至不解决，转换为附加音，最终合并为新的和弦。”[7(P.98)]是许多个性化和弦的来源。蒂皮特从《第二交响曲》开始探索双、多调性的写作，调性的叠加自然带来不同调的和弦复合，形成了复杂的和弦结构。另外，蒂皮特的和弦还有些是特性旋律的产物或是音阶纵向化的产物，这更好地保证了横向线条与纵向音响的统一。

在和声进行上，蒂皮特的主要手法是使用持续和弦与和弦贯穿、交替进行、平行进行、和声模进、和弦的对置与复合和声，这些手法在 20 世纪音乐实践中并不十分新颖，但他在使用过程中为之贯注了自己独特的情感与思维，使技法也带上了明显的个人印记。比如他采用持续和弦与和弦贯穿等技法，目的是淡化和声在音乐发展中的动力性，从而突出了双、多调性矛盾的力量。他把和弦模进与他的节奏语言相结合，形成新颖的模进方式，有极强的艺术感染力。

蒂皮特的多调性和声、调式和声等手法深深植根于传统，同时又是对传统的革新发展。从早期带有功能特点的和弦序进、调式和声发展到后来的中心音响、和声场的技术，显示了他不断探索的精神。

蒂皮特的和声在广义的调性限制之内，自由地移动，并且主要由旋律外形和表现需要决定，而不是和声序进的教条，在此环境中他可以自由使用任何和弦，并作为声音而不是功能去丰富它的品质。他的和声技法可能比起前卫的作曲家略显保守，但他的音乐没有盲目追求形式的突破，而是强调形式与内容的统一，和弦使用与和声进行服从于音乐的表现需要。他强调写作与直觉相一致的和声，并且在和声上始终保持了自己的特点。

蒂皮特常常赋予和声以深刻的象征意义，这使得他的音乐语言有时过于抽象、晦涩，不容易被理解,这也影响了他音乐更为广泛的传播。

第二节 复　调

20 世纪是复调音乐回归的时代，这一世纪的伟大作曲家勋伯格、威伯恩、贝尔格、巴托克、兴德米特、斯特拉文斯基、卢托斯拉夫斯基、里盖蒂、谢德林、施尼特凯、古巴杜丽娜、杰尼索夫等人也都是复调音乐的大师，他们用高超的复调技术复兴了悠久的复调音乐传统。复调音乐研究是 20 世纪音乐分析研究中的重要领域。

蒂皮特在交响曲的创作中主要使用了复调音乐的技术与手法,发扬了英国早期音乐的复调传统，并进行了许多新的探索与发展。本节选择研究蒂皮特交响曲创作中的复调结构这一问题，他在交响曲创作中采用的主要复调结构有如下七种，它们分别是：双调性与多调性复调结构（bitonal and polytonal polyphone）；节奏复调结构；复节拍复调结构；复风格复调结构；双调式复调结构；支声复调结构（heterophony）与群体复调结构（group polyphony）。这七种复调结构也都是 20 世纪复调音乐中的重要结构类型，集中反映了蒂皮特交响曲创作中复调音乐的技术特点。

一、双调性与多调性复调结构

双调性与多调性是 20 世纪复调音乐中最广泛采用的技术，也是蒂皮特交响曲中复调音乐的主要特征之一。双调性与多调性复调指的是复调结构中对位或模仿的旋律线条分别属于不同的调性中心。双调性与多调性复调结构的出现增加了调性纵向的矛盾，扩大了调性的表现力。此类复调结构主要包括自然音体系的和半音体系的两种，蒂皮特的交响曲创作中主要采用前者。

蒂皮特从《第二交响曲》开始探索双调性与多调性的手法，双调性与多调性复调结构成为《第二交响曲》的重要特征，并在以后的作品中被广泛使用。

《第二交响曲》第一乐章的主部是多调性的对位结构：低音弦乐器和钢琴演奏的低音与分解和弦的调性为 C，圆号平行五度陈述的主题调性中心是 G，第一与第二小提琴部分的调性中心是 A，如果以低声部的调性 C 为基础，上方的 G 是属调，A 则是平行小调的同主音调。三个调性纵向的矛盾成为音乐发展的主要动力。

[例 4－52]

下例是《第二交响曲》第三乐章 Fig.119-122 的片段，从谱例中的第三小节开始，出现了竖琴与钢琴的模仿段落，采用巴托克式的记谱方法，各自使用不同的调号，前者用五个降号，后者保持了两个升号。两者同为利底亚调式，但分别在不同的调性——♭G 与 E 上，谱例如下：

[例 4－53]

竖琴与钢琴所采用的音阶：

[例 4－54]

两者调性相距减三度（大二度），不协和的调性关系为两者的模仿带来新鲜的效果。

《第四交响曲》Fig.62 中的三声部片段体现了现代对位的高度不协和性，各个声部调性中心不相同并且不断游移，在前景中比较难以把握：

［例 4－55］

通过萨尔则式的后申克图表可以更清楚地看到各声部的在“调性控制框架内的延伸运动”8(P.277)

［例 4－56］，中景图表：

[例 4－57]，背景图表：



通过上面两个图表的分析可以清晰地看到声部的导向、延伸以及调性中心对音乐进行的控制。在三声部多调性对位关系中，高声部先后存在两个下行线条，分别导向 E 音和 G 音；中声部上行运动至♭B 音；低声部是 F 为调性中心的 IV－I-V-I 的低音跳进。

除了上述的双调性与多调性复调结构外，在蒂皮特的交响曲中还有隐性的多调性复调结构。通过旋律中隐藏二声部的技巧，单一的声部表象中实际蕴含了两个声部，如果二声部调性不同，则构成隐性的双调性复调结构。

如《第四交响曲》的 Fig.25，前景上观察，音乐是双调性两声部对位，高声部调性中心是♯C，而低声部显示主音是 C（谱例中最后属到主的和声暗示以及五度跳进的旋律）。两条旋律分别有自己的调性中心，形成半音关系激烈的调性冲突。深入分析可以发现，每一个单旋律中都隐藏了二声部，实际上构成了四声部对位，并且每个声部调性都不相同：

[例 4－58]



仔细剖析谱例的上方旋律，可以发现由于大跳的巧妙设计，使得旋律本身蕴含双调性的对位，下面的谱例将混合的上、下声部分开记谱，可以清晰地看到两声部的进行以及调性与对位关系。上方声部是♯F 大三和弦的分解，低声部是 E 为主音的五声性旋律，调性为二度关系：

［例 4－59］



对位的下方声部同样在单旋律内隐藏了二声部，按两声部记谱为：

［例 4－60］



上声部旋律性较强，下方声部有固定低音进行的特征；上方调性中心是 G 音，下方是 C 音，调性为五度关系。正如分析所显示的，音乐的二声部对位实质是四声部关系，而且各个声部调性不同，形成多调性的对位结构。四个调性为：C－E－G－#C，形成一个内部填充大三和弦的增八度（小九度）框架。

二、节奏复调结构

运用节奏主题发展音乐，构成的复调音乐形式称为节奏复调。节奏主题则是指使用有结构功能的节奏动机构成的音乐主题，它承担音乐表现的主要作用。节奏复调的特性是节奏模式的反复与贯穿，反复时可以无音高变化，也可以结合变化的音高等其它音乐要素一起构成音乐。9(P.159)

象埃利奥特·卡特 1950 年创作的《为木管四重奏而写的八首练习曲和一首幻想曲》中的第七首，属于无音高变化的节奏主题构成的节奏复调。而蒂皮特的节奏复调总是结合音高的线条和其它音乐要素，没有如此极端。蒂皮特较早进行节奏复调的探索是在《双弦乐队复协奏曲》中，节奏复调的使用形成了新颖的风格。他在交响曲的创作中也涉及到了节奏复调的使用。如《第二交响曲》第一乐章是节奏复调的结构，下例是其两个对位主题的节奏模式：

［例 4－61］



这 12 小节的节奏模式构成了第一乐章主部的节奏主题，随后的音乐完全利用了此节奏主题发展。

下例是《第四交响曲》Fig.78 中节奏复调结构的节奏主题，主题节奏模式为 6 小节：

［例 4－62］



这段音乐在开始时用模进与片断模仿的手法，到 Fig.87 开始在三个声部模仿，同一节奏模式在三个声部层（木管与弦乐层：2 双簧管、1 英国管、1 巴松、五部弦乐；高音铜管层：2 小号、4 圆号；低音铜管层：1 小号、2 中音长号、1 低音长号）交错出现，构成段落的高潮。谱例如下：

［例 4－63］

Tpts.&Hns.

Tpt3&T.tbns.&B.tbn.

Obs.&C.A.&Bsn.

另外，蒂皮特的复调结构中常运用复节奏（polyrhythm）技术，声部间形成重音交错的节奏交织关系，带来紧张激烈的音乐效果。蒂皮特把它作为形成动力的手段，并称之为

“各声部独立的牧歌风”。10(P.169)牧歌于 16 世纪在英格兰大量出现，“1588 年出版了尼古拉·扬编的《跨阿尔卑斯山的音乐》，标志了英格兰对牧歌的采纳。等到尼古拉·扬于 1597 年出版了第二部《跨阿尔卑斯山的音乐》时，英国牧歌已经完全确立起来并处于旺盛时期。著名的牧歌作曲家包括伯德和他的学生莫利以及威尔克斯、威尔比等人，比如威尔克斯的作品《当维斯塔从拉特莫斯山上下来时》有令人眼花缭乱的对位。”6(P.309−313)

如下例《第二交响曲》Fig.8 的片段：

[例 4−64]

Tpt. 1
Tpt. 2
Vln. I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.
Con8

各个声部节奏独立，运用三种主要节奏形态形成节奏对位，颇具牧歌风格。上方两个声部节拍重音循环一致，合成一个节奏层分析。

通过节奏图式可以清晰地看到三个对位声部节奏交织的关系：

[例 4−65]

（谱例中最低声部的第一小节的第一拍与前面的节奏合成一组）

此乐章的副部同样采用是复节奏的写作（谱例中单簧管按实际音高记谱），音乐中几乎每个声部的节奏模式都不相同，关系也更复杂，形成错综交织的节奏对位关系：

［例 4－66］

七个声部中每个声部的节奏组织都有自己的个性与特征，节奏互相交错融合，重音此起彼伏，构成复杂的复节奏关系。

三、复节拍复调结构

复节拍指多声部音乐中各声部使用不同的节拍形态。使用复节拍技术形成的模仿或对位均属于复节拍复调结构的范畴。

如《第三交响曲》中 Fig.87（Arrest 6）使用了 2/4 和 3/4 拍子的复节拍对比复调：

［例 4－67］

此例中两种不同的节拍重音重合，形成“2 对 3”的结合，弦乐声部使用 3/4 拍子，抒情流畅，铜管各声部使用 2/4 拍子，铿锵有力。复调结构中不同律动的节拍使各声部独立性增加，同时大大加强了对比的效果。

蒂皮特使用复节拍复调时，更多的情况是不直接用节拍号标明各声部节拍的不同，而是通过音型、人为重音等方式表现出节拍的不同。

如《第二交响曲》末乐章 Fig. 184 的复调结构，虽然标明了 2/4 的拍号，但分析后会

发现上方声部存在两个交错的 6/16 拍子（谱例中用虚线标出），而下方是正常的 2/4 拍子：

［例 4－68］



再如下例《第三交响曲》Fig.145 的复节拍复调结构，也是通过暗含的双重节拍的技术形成的：

［例 4－69］

上方第一小提琴与第二小提琴声部是 4/4 拍子的交错节拍（二提声部所划的虚线是其实际的节拍效果），下方大提琴声部与贝司声部的伴奏音型是以三连音的四分音符为基础的二拍子，这样 4/4 拍子一小节内有三次二拍子的循环，两者构成复节拍复调。

下例是《第四交响曲》Fig.132 复节拍复调应用的情况，分析可以发现是 2/4 与 3/8 的节拍复合：

［例 4－70］

四、复风格复调结构

复风格作为技法早在 13 世纪的复调音乐中就可以找到使用它的实例，但作为一个理论概念，它产生于 20 世纪，形成复风格最重要的手段是拼贴。“最早带有后现代主义特征使用这一技术的是德国作曲家齐默尔曼(Bernd Alois zimmermann，1918——1970)，象施托克豪森、里盖蒂、贝里奥、乔治·克拉姆、潘德雷斯基、施尼特凯等作曲家使用拼贴的手段都要晚于他。而真正发展这项技术的作曲家是施托克豪森，他在《颂歌》、《片段》、《混合物》以及《天狼星》等作品中使用拼贴，技术越来越成熟，并且提出了‘世界音乐’(Weltmusik)的概念。”[11(P.50)]

“拼贴”一般来讲可以分为“现代主义拼贴”和“后现代主义拼贴”两大类，前者强调拼贴材料的相关性和内在统一性，讲究拼贴的逻辑性；而后者并置的材料并不强调材料的逻辑有序性和整体感，无感性上的统一性，而注重“异质性”和无中心。“哈特威尔在《后现代主义与艺术音乐》一文中指出，后现代主义的拼贴是将不同风格的音乐并置在一起，并且没有主次之分。”[12(P.9)]

蒂皮特在《第三交响曲》中使用拼贴形成的复风格段落，属于“现代主义”的复风格类别。他拼贴了《欢乐颂》的材料，目的是表达怀疑与否定，对贝多芬所崇尚的“自由、平等、博爱”、“一切人类成兄弟”的理想进行了重新的思考。

《第三交响曲》第二部分（Part2）Fig.242 中在低声部引用了贝多芬《第九交响曲》的《欢乐颂》主题，并与人声演唱的布鲁斯构成复风格复调结构、复调结构内的两个材料形成鲜明的风格反差与对比。作曲家利用这种风格、调式、节奏的冲突，表达了对人性的怀疑与思考。

［例 4－71］

再如《第三交响曲》Fig.264 中，第三次引用了贝多芬《第九交响曲》末乐章的开头主题（谱例中方框内的部分），布鲁斯歌曲的旋律也持续下来，蒂皮特又在弦乐声部加入

了自己的“评价”，形成复风格的复调结构。

［例 4－72］

五、双调式复调结构

双调式复调结构有两种形式：一种是由自然音综合音阶构成，此类综合音阶本身由两种调式的音高材料构成，如果复调结构中任何一个声部采用了双调式综合音阶，在横向线条中会出现两种调式的音级，增加了新鲜因素。二是纵向叠置的双调式复调结构，指构成复调结构的声部中纵向上存在两种调式。在前面的章节中曾经提到，蒂皮特广泛使用调式综合音阶，他的交响曲创作中双调式复调结构大多属于第一种类型。

（一）自然音综合音阶构成的双调式复调结构

如《第一交响曲》末乐章 Fig.7 处，下方对位声部采用了 A 大、小调综合音阶，这一音乐片段中存在着 A 大、小调双调式复调结构。

［例 4—73］



下例是《第四交响曲》Fig.40 的三声部模仿，采用了自然音综合音阶的双调式复调结构：

［例 4—74］（实际音高记谱）



第一巴松声部的主题开始是 D 利底亚调式，最后 5 小节成为 D 利底亚与洛克利亚的综合调式；第二巴松声部模仿第一巴松，♭A 到 D 的减五度说明了洛克利亚的调式特征；单簧管声部使用了 D 利底亚与洛克利亚的综合调式，它们用到的音阶如下：

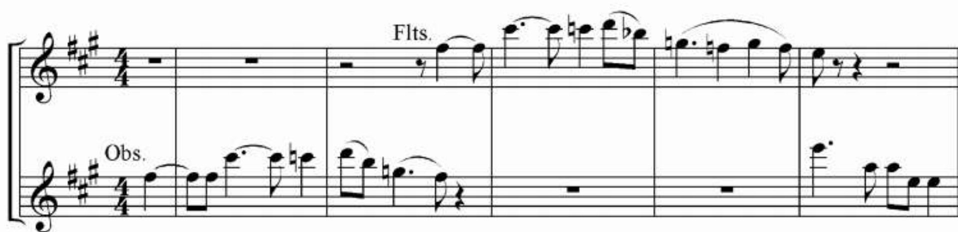
［例 4－75］



（二）纵向叠置的双调式复调结构

下例是《第一交响曲》第一乐章 Fig.11 的片段，使用了双调式的模仿：

［例 4－76］



下方声部从♯f 小调的主、属五度跳进开始，运动到了 e 自然小调。上方模仿的声部则是从♯f 小调开始，以 e 洛克利亚调式结束。两声部在尾部构成双调式关系。

《第二交响曲》Fig.169 存在双调式纵向叠置的对位结构，（谱例见本章 4－6）持续音型声部第一小节是属七的框架与 F 大三和弦的叠置，第二小节主音在下方，上方叠置了属和弦，三、四小节为一、二小节的变化重复，明显的大调式复合和声。而弦乐的旋律声部是 f 小调，形成了同主音大调式与小调式的立体综合。

蒂皮特的复调结构中调式的矛盾往往与调性矛盾结合在一起，调式不同、调性也不同的复调结构归入双调性与多调性复调结构研究。

六、支声复调结构

支声复调是民间音乐中常见的多声组织手段之一，尤其是在东方民间音乐中大量存在，如中国的“侗族大歌”、印度尼西亚的“佳美兰”音乐等，而在过去欧洲专业音乐创作领域中较少被使用。十九世纪末期，随着欧洲音乐家与非欧洲音乐接触的增加，“有时为了表现异国情调，作曲家会采用支声复调的写法，如普契尼《图兰朵》第三幕的音乐织体。”[13(P.70)]20 世纪作曲家，象斯特拉文斯基等人也常采用这种织体写作，如他在《彼得鲁什卡》、《春之祭》中的某些段落使用了支声复调结构的思维。

蒂皮特受到英国传统民间音乐以及通俗艺术中支声复调音乐的影响，在交响曲创作中经常使用支声复调结构。支声复调结构在增加了多声音乐趣味、丰富了音响的同时，又保

证了主题的统一。如蒂皮特《第一交响曲》第四乐章第一赋格主题的呈示：

［例 4－77］(实际音高)



两个声部通过支声复调的形式陈述，保证了主题呈示时的单纯，同时又相对地丰富了纵向的音响效果。

下例是《第二交响曲》第三乐章谐谑曲的主题部分，也采用了支声复调结构。两声部的节奏与骨干音基本一致，但下方声部在节奏与音程有微小变化，与上方声部形成派生性的对比关系，构成支声复调的结构。

［例 4－78］



下例是《第四交响曲》Fig.119 的片段，其中两支圆号的声部节奏一致，音高的选择也基本相同，但在某些节拍上形成对位的效果，如谱例中 1、3、5 小节强拍 ♭B 与 ♭A 的冲突，以及弱拍上形成了三度和协音程的对位关系。两者构成统一大于对比的支声复调结构。

［例 4－79］



七、群体复调结构

群体复调是艾夫斯最早在作品中使用的一种复调结构，“这种复调的要素不是旋律线条，而是地道的音乐实体，这些实体自身内部已具有和声与对位的活力。”14(P.163)蒂皮特在交响曲创作中常常使用群体复调结构表达复杂的音乐意象。

如下例《第三交响曲》F.180前后的音乐，弦乐、圆号与木管三组乐器各自有自己的对位与和声——弦乐部分是一个带有伴奏低声部的二声部对位；圆号演奏四声部对位；而木管伴奏性质的和弦自身也形成音乐实体，同时它们又结合在一起共同形成群体复调：

［例4—80］

复调小结

西方复调音乐有着悠久的历史与辉煌的传统；蒂皮特在交响曲创作中继承并发扬了这一传统。他用双调性与多调性复调结构、双调式复调结构替代了传统的单一调性的复调结

构；用节奏复调、复节拍复调探索复调结构的更多可能性；而复风格复调、群体复调结构都带有更强烈的现代艺术特征。蒂皮特采用的支声复调结构等类型深深的植根民间、植根传统，表现了作曲家对民间艺术的尊重与热爱。他在艺术音乐创作过程中借鉴民间音乐的复调结构类型，恰当地与自己的作曲技术和艺术表现相结合，为后人留下了成功的作品。

蒂皮特也吸收了许多同时代作曲家，如巴托克、斯特拉文斯基、兴德米特、艾夫斯等人的先进复调技术与成熟的创作经验，并融合自己的个性特点，创造性地应用于作曲实践。他交响曲中的某些复调结构同巴托克等人有相似之处，但又不完全与他们相同。蒂皮特复调结构中独特的调性语言加上新颖的节奏组织，既无模仿的痕迹也拒绝被轻易模仿。

注　　释

1. 童忠良.现代乐理教程[M].长沙：湖南文艺出版社，2003.

2. 此部分处于《第三交响曲》Part 2 的第三首布鲁斯歌曲中，歌词恰好是“我发现女孩天生盲哑。她摸索着我的手在掌心里写：我能感到但是不能看见太阳。”(I found the girl born dumb and blind. She stroked my hand and tap-wrote in the palm: I feel but cannot see the sun.) Tippett. Symphony No.3.[Z]. London:Schott & Co Ltd.,1974.

3. Ian Kemp. *Tippett:The Composer And His Music*[M]. Londond: Eulenburg, 1984.

4. 〔美〕文森特·佩尔西凯蒂(Vincent Persichette).二十世纪和声——音乐创作的理论与实践(Twentieth Century Harmony Creative Aspects and practice) [M]. 刘烈武 译. 北京:人民音乐出版社，1989.

5. 〔德〕瓦尔特·基泽勒（Walter Gieseler）.二十世纪音乐的和声技法[M].杨立青 译.上海：上海音乐学院出版社，2006.

6. 〔英〕杰拉尔德·亚伯拉罕 (Gerald Abraham).简明牛津音乐史[M].(The Concise Oxford History of Music).顾犇 译.上海:上海音乐出版社,1999.

7. 〔法〕梅西安 (OLIVIER MESSIAEN).我的音乐语言的技巧 (TECHNIQUE DE MONLANGAGE MUSICAL)[M].连宪升 译.台北：中国音乐书房，1992.

8. F.Salzer.*Stuctural Hearing*[M]. Newyork.1952.

9. 于苏贤.20 世纪复调音乐[M].北京：人民音乐出版社，2001.

10. 彼得·斯·汉森 (美) (Peter S.Hansen).二十世纪音乐概论[下][M]. (An Introduction To Twentieth Century Music)孟宪福 译.北京：人民音乐出版社, 1986.

11. 魏启元.最早使用拼贴技术的作曲家[J].人民音乐,2002,(4)。

12. 宋瑾.究竟什么是音乐的后现代主义[J].交响，2003，(1)。

13. 〔英〕莫·卡纳（Mosco Carner）.当代和声：二十世纪和声研究(A Study of Twentieth-Century Harmony)[M].冯覃燕 孟文涛 译.北京:人民音乐出版社，1983.

14. 〔奥〕鲁道夫·雷蒂(Rudolph Reti).《调性 无调性 泛调性》[M].(Tonality Atonality Pantonality)郑英烈 译.北京:人民音乐出版社，1992.

第五章　调式与调性

蒂皮特交响曲创作中调式、调性的问题已经结合音高、和声、复调结构等内容进行了相关的讨论，也有较多的谱例分析。本章旨在总结蒂皮特交响曲创作中调式应用的主要特点、调性的主要类型与形成途径，以及游移调性与调性相对主义、双调性与多调性和泛调性倾向的问题。

第一节 调　　式

调式思维的发展对音乐语言的变化一直有着深刻的影响，调式起源于诗歌朗诵的古代吟诵音乐，在古希腊已经初成体系。调式观念在调性理论建立以前就一直主宰着西方音乐创作。“mode”(调式)一词来自拉丁语“modus”，具有方式、规则、曲调等意思。调式可理解为“调”的式样，是由一个中心音与相应的音阶结构所构成的模式。不同的音阶结构，使主音与其它音级之间形成不同的音程关系，从而产生调式的特征音——某一调式所独有的，区别于其它调式的音，如多利亚六度、弗里几亚二度、利底亚四度等。调式的思维从旋律中产生，那么它的性质也是通过旋律运动体现出来的。如主音的调式中心地位，需要依靠旋律运动的许多要素相互协调来确立：比如落音要处于恰当的结构位置，并有一定的长度，往往要伴随旋律线条的下行，音乐速度也相应的变慢。在调式音乐中音之间的关系与调性音乐中音之间的功能关系不同，音与音之间的关系是平等、自由、较为松散的，在旋律风格统一的基础上，一个音可以较自由地进入另一个音，没有调性音乐中音与音之间的强烈倾向性，缺少导音对于主音的半音倾向性。“调式的主音具有很大的灵活性、可变性，只要具备相应的旋律条件，任何音都可能成为主音。”[1(P.78-84)]而调式中属音的概念由“吟诵音”发展而来，“吟诵音”主要起控制旋律音域与音区以及控制曲调升降幅度的作用。调式思维下的和声的动力性较弱，也缺乏调性音乐中所谓的功能性。

西方音乐从古希腊开始经历了一个漫长的调式时期，到 17 世纪调式音乐让位于调性音乐，文艺复兴时期的十二种调式缩减到两种调式，在音关系上则是由松散到严密的转变。而在 20 世纪，许多著名的作曲家为摆脱大小调体系与功能和声，在艺术实践中重新探索了调式的应用。他们复兴中古调式、发掘民间调式、试验人工调式，并将之与现代作曲技法结合，使调式焕发了新的活力。蒂皮特的交响曲创作在调式应用方面为 20 世纪音乐创作做出了重要的贡献，他在调式的使用上有三个重要的特点，即：多样的调式类型；调式综合音阶；双调式与多调式纵向的叠置。

一、多样的调式类型

蒂皮特的交响曲创作中存在多样的调式类型。在早期创作中他没有完全抛弃大、小调音阶，如在《第一交响曲》中将它们与中古调式结合使用。中、晚期的创作则更加重视中古调式的使用，如在后三部交响曲中有大量的实例。而象《第三交响曲》还吸收了流行艺术的布鲁斯调式等元素，并在特殊的需要下采用全音阶等人工调式的形式。四部交响曲里每一部作品中都有多样的调式类型共存，调式类型的多样化丰富了音高组织的方式，也使调式成为更重要的音乐参数。下面以《第一交响曲》四个乐章各主题的调式使用情况为例，说明蒂皮特交响曲创作中调式类型多样性的特点。

名称		谱例	调式类型
第一乐章	主部主题		大调式 （弗里几亚） （伊奥利亚调式）
	副部主题		密克索利底亚调式 （弗里几亚调式） （多利亚调式）
第二乐章	低音主题		和声小调
第三乐章	主部主题		密克索利底亚调式
第四乐章	第一赋格主题		伊奥利亚调式 利底亚调式
	第二赋格主题		伊奥利亚调式 和声小调

（括号中的调式为谱例不能完全反映但在随后的发展中出现的调式）

二、调式综合音阶

单一的调式音阶有自身音高数量、调式特性与调式色彩的限制，实际应用时需非常谨慎，不能破坏调式的特性，单一的调式音阶对音乐创作有较大的约束，不能满足20世纪音乐个性化、多元化的追求。然而，将同主音不同的自然音调式进行综合，一方面保持并结合了几个调式的色彩与特征，另一方面，综合的调式音阶又极大地丰富了音高材料，产生出多样、新颖的音高关系，这对拓展调式应用的广度与深度都有重要的价值与意义，为调式在20世纪音乐创作中的应用提供了一个发展的方向。

蒂皮特在交响曲的创作中广泛采用调式综合音阶，继承借鉴了传统音乐与民间音乐的同时，又为调式注入现代音乐的气息。

在他的交响曲中常见的有大、小调综合音阶、中古调式与大、小调的综合音阶、不同中古调式的综合音阶。这些内容在本文的“音高”与“复调结构”等部分中都有谱例与分析，在此不再赘述，请参见例3－6、例3－9、例4－74等谱例。

三、双调式与多调式的纵向叠置

在调性统一的基础上，不同的声部分别采用不同的调式类型将会形成双调式或多调式叠置，将调式向立体化的空间发展。西方早期的多声音乐中已经存在双调式、多调式的音乐形态，而20世纪的作曲家们调式的思维进入更广阔的领域。早期的多声音乐，即使用到了双调式、多调式也会刻意控制不协和的程度，仍旧追求对位的和谐与均衡。而20世纪的作曲家象巴托克、艾夫斯、萨蒂、蒂皮特等人使用双调式与多调式同过去相比有不同的表现形态与风格内涵，他们往往强调调式的矛盾与冲突，刻意凸显不协和的对位关系。蒂皮特交响曲中同主音大、小调的纵向叠置，不同类型中古调式的纵向叠置等方式利用调式的矛盾产生不协和的音响，形成独特的风格。请参见例4－6、例4－76等谱例。

20世纪音乐的调式思维中存在“调式类型多样化”、“调式音列复杂化”、“调式空间复合化”等特征。[2(P.41)]蒂皮特交响曲的创作中，在调式思维中鲜明地体现了上述的特征。他的交响曲中有丰富多样的调式类型，从中古调式到布鲁斯调式，从大、小调音阶到全音阶，乃至人工音阶都可以在蒂皮特的交响曲中找到运用的实例。“调式音列复杂化”体现在自然音综合音阶体系上，象调式综合音阶、人工音阶都会产生较为复杂的调式音列。“调式空间复合化”则主要体现在双调式、多调式的叠置上，不同的调式在纵向上复合，立体的空间中产生了更丰富多样的调式表现力。

第二节 调　　性

调性是音乐中最基本的关系之一，可以被理解为过去作曲家用以组织音响和使音乐具有一致性形态的最主要的方法，调性也是20世纪音乐发展中变化最深刻领域之一。

19 世纪中叶比利时音乐家约瑟夫·菲蒂斯把“调性”（tonality）一词用于音乐研究。它指几世纪以来已经被普遍应用的一种音乐状态，其中，一个音乐群体被看作是与主音（调性基础中心）相关联的单位，或是由这个中心调性基础衍生出来的单位。[3(P.7)]

古典调性体系是特定历史时期中产生的，它是以协和三和弦为中心结构成分，五度关系为基础音高关系体系。这种调性立足于和声与和声进行之上，被称为“和声调性”。[3(P.15)]古典调性体系在19世纪继续发展，在后浪漫派以及民族乐派的一些作曲家手中，从单一集中的中心发展成流动、变化的中心或模糊、隐蔽的中心，不断扩张调性的范围，极大地影响了20世纪的音乐创作。在判断调性状态上，霍洛波夫（Kholopov，1932－）提出了主要的四个方面：1、中心：是否有统一的中心。2、主和弦：主和弦是否出现。3、音响：协和与不协和的相互关系。不协和是依从的，还是独立的。4、功能：向心的还是离心的。[4(P.43)]从其中的任何一个或几个方面都可以对调性进行发展。比如当不协和和弦完全独立，会产生不协和的调性；取消主和弦可能会产生隐蔽或游移的调性；取消统一的中心，可能会产生多调性、无调性的状态，这都是20世纪各种“新调性”的特征，但与古典调性仍有关系。

而“旋律调性”有着更为久远的历史根源，不同于古典音乐中建立在和声与节奏结构上的“和声调性”。“旋律调性”的建立无须和声支持，甚至排斥和声配置，这种调性只通过旋律显示出来。按鲁道夫·雷蒂的认识，“旋律调性”有这样的特点，“一段旋律中，其中所有的音都被一种十分类似调性的力量吸引到一起。整条旋律线可以看成是一个主要通过与这个基础音的关系而建立起来的音乐单位。我们把它称为“旋律调性”。[3(P.16-18)]

20世纪作曲家对调性的发展，大致沿着两条主要道路前进。一是以勋伯格为代表的“新维也纳乐派”，致力于放弃调性，开创并发展了“十二音作曲法”，最大限度地将音乐带入“无调性”的状态。音乐既非“和声调性”，也不是“旋律调性”，音乐的统一完全交给“十

二音序列”的贯穿、强化的“主题”一致性以及逻辑性的乐句关系来维持。二是德彪西探索的方向，保留了音乐中主音的关系和主音的感觉，放弃了古典调性形成的法则，但没有放弃调性本身，形成“新”的调性。经过许多作曲家的探索与努力，调性在经历了“扩展的调性”、“模糊的调性”以及“双、多调性”的实践之后，在这一方向发展的音乐呈现出“泛调性”的面貌：“无调性的调性，游移的和声，流动的主音，不同类型（调性中）的主音”形成一种新型的“泛调性”的状态。[3(P.75)]

在蒂皮特交响曲创作中，调式音列的复杂化对于调性有重要的影响，由于多调式综合音阶等手段的出现，使“调性的领域扩张，形成广义的调性。”[5(P.4)]蒂皮特的调性观念也是在不断发展变化之中。交响曲中调性的形成方式有很多类型，既有传统的和声调性，也有发展了的旋律调性、音高调性。在调性的具体应用中，《第一交响曲》保留了和声调性的痕迹，但主要的调性隐蔽，只是通过调性发展的逻辑被暗示，具有“调性相对主义”的特征。《第二交响曲》与《第三交响曲》使用并发展了双调性、多调性的技术，而《第四交响曲》中旋律调性、音高调性以及近乎无调性的状态并存，带有“泛调性”的色彩与倾向。

一、调性类型与形成途径

（一）和声调性与功能性的调性中心确立法

和声调性的本质是以泛音现象作为基础的，五度关系作为基础音高关系有自然音响学原理的支持，这对于其它类型的调性也有价值；即使抛弃了和声调性，在新的调性类型中五度犹如地心引力仍然会发挥作用。

和声调性在蒂皮特早期的创作中依然存在，是《第一交响曲》、《第二交响曲》中占有优势的调性类型，主要通过功能性的和声来确立调性，尽管和声的使用有调式化的倾向，色彩性也很强，但在很多地方可以发现传统的“主——属”进行与“属——主”终止式。而晚期交响曲中，蒂皮特常常在泛调性的状态之下使用和声调性，和声调性常常只在某一声部层上使用，立体空间上与其它类型的调性结合。

下例是《第一交响曲》第一乐章的结尾部分，和声带有后浪漫主义色彩，保留了功能和声手法，A 大调的 VI－^{b}VII－V－I 的和声进行，最后的 V－I 的和声终止式令调性十分

明确。

[例 5－1]

蒂皮特的《第二交响曲》Fig.169（谱例见例 4－6）中采用了复合和弦的进行，尽管和弦结构比较复杂，旋律声部也有不同的调式，但和弦之间低音的五度关系（C－F）仍旧清晰地确立了调性。

（二）旋律调性与旋律确立调性中心的途径

在蒂皮特的交响曲创作中，旋律调性的应用是广泛的。旋律调性的构成从《第一交响曲》中自然音体系为主的风格发展到《第四交响曲》复杂的半音化调式音列。

在旋律调性中主音的力量表现为主音音高的再现，这也可以解释蒂皮特交响曲中常常使用非“和声”性的多声组织手段，如无“和声”意义的附加声部，持续和弦等现象。正是由于旋律调性的建立无须和声支持的特点决定了这些现象的出现。

旋律确立调性中心指的是依照旋律中对某些音的强调、旋律线条的走向以及收束音的情况来确立调性中心。这种古老的旋律调性在 20 世纪音乐中有不同以往的变化与发展，它周围的和声背景、调式音列比以前更为复杂，并常常伴有高度半音化的情况。在和声现象复杂，和声进行不能明确调性或者和声与旋律有矛盾时，这种调性中心确立的途径常常发挥重要的作用。

下例是《第二交响曲》第四乐章 Coda 部分，其中弦乐声部的调性中心为 B，而木管声部的调性中心在#C 音上，两者的调性都是通过旋律中对主音的强调和相对稳定的落音得以确立的。

[例 5－2]

再如《第四交响曲》Fig.68（谱例见例 4－8）伴奏声部是建立在降 E 和 F 复合的三和弦持续上，不支持旋律声部的调性，旋律依靠自身的运动形成了调性中心。

（三）音高调性与几种背景调性确立调性法

“音高调性”指“通过特定音高建立起来的调性”（tonality through pitches），简称为“音高调性”。[3(P.83-87)]现代型音高调性的特征是：某些音高通过反复与再现，使它们在写作过程中成为强拍上的支柱音，从而起着主音性质的作用，既有助于使一个群体表现为一个单位，也能由此而产生曲式。

音高调性确立调性中心的途径有“单音确立法”、“和弦确立法”以及“调性背景确立法”等。

1.单音确立调性中心

单音确立调性中心是指在半音化程度较高的环境下，半音致使调式复杂，音乐从某一个音开始，经过运动最终回归此音，以音乐片段两端的音高来确立调性中心的技法。在蒂皮特的交响曲中常常通过这种方法来确立调性的中心，这种调性中心的确立方式不依赖于和弦，也不需要和声进行的支持。

在《第四交响曲》Fig.4-6 的部分，纵向同时存在两个调性，方框内的部分调性中心

为 F。方框以外的部分把 A 作为调性中心，它的调性中心是由单音来确立的。谱例如下：

[例 5－3]

通过大号低音线条两端的 A 音，可以确立下方声部存在 A 音为中心的调性，线条发展中多次使用 A 音（箭头指示的音）也可以从侧面说明对单音形成的调性中心的强调。下面的谱例是大号声部继续的发展，箭头所指的音是调性中心音：

[例 5－4]

2. 主要和弦的低音确立调性

低声部是多声音乐建立起来的基础，而主要和弦的低音无疑是低声部中的关键音，对于确立调性有很大的价值。很多现代作曲家通过这种形式确立调性中心，如巴托克、兴德

米特等人。这一途径所采用的和弦不限于协和和弦，可以是任何形式的现代意义上的和弦与音响结构。

如《第三交响曲》的 Arrest 1 的部分，调式音列、和弦构成都比较复杂，然而主要和弦的根音十分清楚。建立在 E 音上的多音和弦，在谱例的 1、2、4 小节出现，在 6 小节的结构中占据了一半的规模，根据优势可以认为是主要和弦。E 音是这一主要和弦的低音，也成为这一片段的调性中心音。谱例如下：

[例 5－5]

3. 持续音、固定音型形成的调性背景

低声部的持续低音有助于调性中心的形成，德彪西、巴托克等许多作曲家都曾使用持续音形成调性的基础音，这也成为他们创作中的重要手法特征。同样，持续音能够担负的调性功能也可以由持续和弦或固定音型等来实现。蒂皮特在交响曲创作中常采用这类技术用来形成调性背景。

持续音的例子可以参见《第四交响曲》引子的开始部分，低声部 A 音的持续成为调性中心，也预示了整个作品的基础调性。再现部从 Fig. 183 开始至作品结束出现了 A 和♯C 的

交替持续低音，呼应了引子的调性，确立了 A 是整个作品的调性中心。持续音既可以建立调性背景又可以丰富音响，弥补缺少和声导致的织体单薄。

《第四交响曲》Fig.146 处弦乐演奏三声部的线条，而铜管的五度双重持续音形成调性背景，也使整体音响更丰满。谱例如下：

[例 5－6]



固定音型在《第二交响曲》中被广泛使用，如下例第一乐章呈示部中低音弦乐演奏的固定音型及其变形围绕 C 音形成，它在低声部出现。确立了自身领域 C 音的重要性，使其成为调性中心。

[例 5－7]

Corni in Fa 1 2
Piano
8va 8va
Viola
Violoncello
Contrabass

第四乐章开始的低声部也采用与第一乐章相似的持续音型用法，在大管、低音弦乐器上的固定音型以 E 音为主，用上方九度音与二度音装饰，确立了 E 的调性中心地位。此类

技法的使用，可以形成中心的音级，建立调性感，使复杂的半音进行与大量的不协和对位、不协和和弦建立在某一调性基础之上。

[例 5－8]

Allegro moderato ♩= c.96

Bassoon 1
Bassoon 2
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Arpa
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

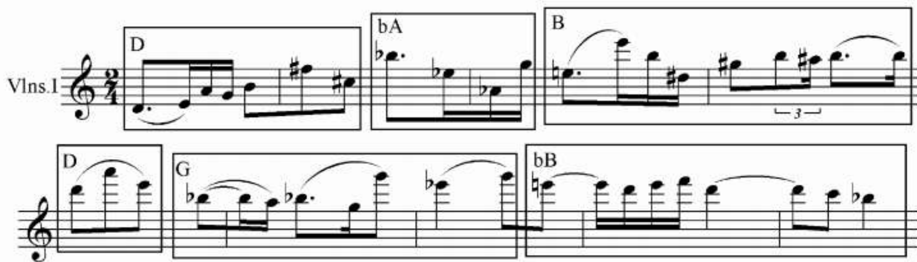
二、游移调性与调性相对主义

蒂皮特交响曲中常常频繁转换调性中心，形成调性的游移。游移调性也是 20 世纪音乐的一个重要特征——“一般而言，在近现代作品中，调性变化的时间距离不像以往那样清晰了，转调的过渡过程也往往被省略了。一个调性可能突然被另一个所代替，于是造成调中心不断移动的闪烁感。”[6(P.49)]

下例《第四交响曲》Fig.129 中，旋律的调性在短时间内经历了多次频繁的变化，新的调性直接对置出现，形成调性的快速游移，这种游移调性的技法广泛地出现在蒂皮特的交

响曲创作中。

[例 5－9]



如谱例中方框显示的那样，旋律的调性中心从 D 开始后就不断运动，从 ♭A 到 B，回到 D，然后从 G 迅速运动到 ♭B，充分体现了调性游移的特点。

调性相对主义（tonal relativism）接近隐蔽的调性、无主音的调性，主音往往缺席，但优势中心被暗示；或是结束音不具有控制整个作品要素的功能，但被有逻辑地准备。[7(P.90)]《第一交响曲》的末乐章是调性相对主义很好的例子。如《第一交响曲》第四乐章调性布局分析图表所示：

[例 5－10]

《第一交响曲》第四乐章调性布局分析图表



乐章的调性目标是 E，乐章的调性设计显示出了调性五度关系的运动。呈示部第一主题调性上升五度循环（3－2－4－5－1），[8] 调性的逻辑中心 E 仅在第一主题后的间插段结尾出现，并且只有两拍的长度。第二主题是五度下降循环（4－5－3）向中心 E 运动。到了再现部中，第一主题与第二主题调性结合进入下降五度循环（2－1－0，4－3－2－1－0）。“调性中心 E 在乐章整个过程中几乎是隐蔽的，但一直在调性运动过程中被暗示。”[9(P.207)]

三、双调性与多调性

双调性与多调性指多声部结构中不同的声部分别建立在两个或更多的调性中心之上，纵向上的调性有某种关联，同时又相对独立地呈示与发展。不同调性层的调性形成方式可

以相同，也可以不同。双调性与多调性摆脱了共时性单一调性的约束，增加了纵向调性的矛盾与对比因素，扩展了调性发展的立体空间。双调性与多调性思维在现代音乐创作中受到许多作曲家的重视，在现代音乐发展中占据了重要的地位，是 20 世纪音乐创作中重要的技法。

双调性与多调性的叠置中有的使用协和的调性关系，如五度、四度、三度、六度等。在下面的《第二交响曲》的调性分析中可以看到，纵向调性的关系是以五度、三度等协和关系为主的：

[例 5－11]

呈示部：主部：$\frac{G-{}^{b}B}{C}$ 副部：$\frac{{}^{b}A}{c}$ $\frac{{}^{b}B}{d}$ 展开部：$\frac{B}{E}$ $\frac{F}{G}$ $\frac{E}{D}$ $\frac{D-F}{E}$

再现部：主部：$\frac{G-{}^{b}B}{C}$ 副部：$\frac{{}^{b}D}{f}$ $\frac{{}^{b}E}{g}$ $-{}^{b}A$ 尾　声：$\frac{E-A}{A}$ $\frac{{}^{b}E-E}{C}$

主部双调性是从 C－G 五度叠置开始，发展中上方声部调性三度上行运动成为 ${}^{b}B$，最后形成了 C－${}^{b}B$ 七度叠置关系。副部的双调性沿袭了主部五度叠置的开始，随后引入了调性矛盾冲突更强烈的七度与二度的关系。再现部沿用呈示部的方式，副部调性移位再现。尾声中也出现 A—E 的五度叠置，上方的 ${}^{b}E$ 是主部上方 ${}^{b}B$ 的上四度调。

纵向调性也可能强调不协和的二、七度以及三全音关系，突出纵向调性的矛盾。如《第二交响曲》第二乐章双调性的结合：

[例 5－12]

Adagio molto e tranquillo

木管的旋律以 ^{b}D 为中心，调式色彩较浓；钢琴与竖琴的调性中心为 A，两者形成三全音的调性关系，主要强调了两者不协和的关系。

在《第二交响曲》的第四乐章开始部分纵向同时存在 E、^{b}E、C 三个调性中心，它们之间的关系好像是放大了的大、小三度共存的和弦。蒂皮特使用这种调性关系不协和的冲突产生了音乐紧张度。

双调性与多调性的技术在《第二交响曲》的创作中取得成功后，被蒂皮特广泛应用于其它作品的创作，其中也包括《第三交响曲》与《第四交响曲》，并成为蒂皮特重要的作曲技术之一。

四、泛调性

蒂皮特《第三交响曲》某些乐章以及《第四交响曲》中既有残留的和声调性的痕迹，也有古老的旋律调性的类型，游移的主音，调性与无调性片段的交织等等因素使音乐带有“泛调性”的特征。如《第四交响曲》Fig.76 的部分(移调乐器为实际音高)：

[例 5－13]

这一片段的音乐较鲜明地体现了“泛调性”音乐的特征。上方声部英国管旋律的调性中心从 B 开始运动，两次进行到突然插入进来的 ^{b}B，最后却收束在$^{\#}$F 音上，其调性中心是通

过旋律调性的方式形成的。第一巴松所奏旋律的调性中心从 E－♭E－A 不断游移。第二巴松的调性更不明确，有无调性的状态，它演奏的长音也不支持上方的调性，甚至是有意破坏调性的明晰。低音巴松片段地模仿第一巴松，然而音乐并不围绕同样的调性中心，它的旋律似乎较稳定地突出了 A 的中心地位，最后 E 到 A 音的进行，（谱例中倒数第三小节）用五度跳进形成短暂的调性中心。钢琴与马林巴的点状声音在乐句收束的点上出现，最终突出了♯F 音。虽然♯F 收束了整个音乐片段，但它难以成为整个片段的中心，♯F、A 与 ♭B 这些不同类型主音不断游移、相互交迭，其中没有明确的起基础作用的调性。流动的主音，多种调性类型的主音，调性与无调性的交织形成所谓的“泛调性”。

再如下例《第四交响曲》Fig.23 的音乐：

[例 5－14]

上例中也有若干个主音在发挥作用，竖琴声部调性为^{b}A，采用了调式风格的旋律，主音被倍低音提琴与铜管的复合和弦强调；木管的和声通过持续的方式突出了^{b}D 的中心地位，呈示了另外的调性中心，但长笛声部的 D 音的半音关系使它的调性模糊起来；马林巴演奏的 E 可以与中提琴持续的 B 音结合起来理解，但它们似乎也与周围的调性有较大的矛盾。这一部分结尾中定音鼓对 E 音的强调，破坏了前面的调性感，激化了调性互相抗衡的感觉，这与泛调性的追求十分一致。

小　　结

本章探讨了蒂皮特交响曲创作中调式和调性的问题。蒂皮特交响曲创作中在调式应用上主要有三个特点：多样的调式类型；调式综合音阶；双调式与多调式纵向叠置，这三个特点也是 20 世纪音乐中调式运用中的重要特点。蒂皮特交响曲中主要的调性类型有和声调性、旋律调性与音高调性，它们调性中心通过不同的途径形成，如音高调性中心的确立可以通过单音、和弦、调性背景等方式完成。实践中蒂皮特的早期交响曲中有游移调性与调性相对主义的特点，中、晚期的交响曲则有双调性与多调性以及泛调性的特征。

注　　释

1. 陈中华.音体系分析[J]. 音乐艺术.2002，（1）.

2. 汪成用.近现代和声思维发展概论[M].上海：音乐艺术编辑部，1982.

3.〔奥〕鲁道夫·雷蒂(Rudolph Reti).调性 无调性 泛调性[M].（Tonality Atonality Pantonality ）郑英烈 译.北京:人民音乐出版社，1992.

4. 刘康华.欧洲调性体系的演变[J].音乐学习，1994，（1）.

5. 姚恒璐.现代音乐中广义调性的确定[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报).2001，(2).

6. 许勇三.二十世纪前期音乐结构要素的主要特征[J].天籁(天津音乐学院学报).2005，(4).

7. Arnold Whittall. *The Music Of Britten And Tippett Studies In Themes And Techniques*[M]. Second Edition Cambridge University Press,1990.

8. 括号中的数字指五度循环的位置，如 B 是 E 的上方第一个五度，标记为 1,依次类推。

9. Meirion Bowen. The Contemporary Composer Michael Tippett[M].London: Robson Book Ltd.,1982.

第六章 配　器

第一节 乐队编制与乐队编制的特点

一、乐队编制

蒂皮特交响曲所使用的乐队编制相对较为传统。《第一交响曲》与《第二交响曲》基本是常规的双管编制；《第三交响曲》与《第四交响曲》的编制扩大，采用了三管编制，另外增加了色彩乐器与打击乐器。

《第一交响曲》的乐队编制

木管乐器	3 Flutes(doubling 3Piccolos); 2 Oboes; 2 Clarinets in A; 1 Contra Bassoon
铜管乐器	4 Horns in F; 3 Trumpets in A and B flat; 2 Tenor Trombones; 1 Bass Trombone; 1 Tuba
色彩性乐器与打击乐器	Timpni(3 Drums); Bass drum; Cymbal
弦乐器	Violins I; Violins II; Violas; Cellos; Basses

《第二交响曲》的乐队编制

木管乐器	2 Fluti grandi; 2 Oboes; 2 Clarinets in A,in Bb; 2 Fagotti
铜管乐器	4 Corni in F; 2 Trombe in C; 3 Tromboni; 1 Tuba
色彩性乐器与打击乐器	Piano; Harp;Celesta; Timpni; Bass drum; Side drum; Cymbal
弦乐器	Violins I; Violins II; Violas; Cellos; Basses

《第三交响曲》的乐队编制

木管乐器	3 Flutes(2nd and 3rd doubling Piccolos); 2 Oboes; 1 Cor Anglais; 2 Clarinets in Bb; 2 Bassoons; 1 Contrabassoon
铜管乐器	4 Horns in F; 2 Trumpets in C(1st doubling Flügel horn in B^{b}); 3 Trombones; 1 Tuba
色彩性乐器与打击乐器	Piano; Harp; Celeste; Timpni; Vibraphone; Glockenspiel; Xylophone; Tubular bells; Crotales; Cymbal(clashed); Suspended Cymbal; Wood block; Temple block; Side drum; Bass drum; Tenor drum; Claves; Maracas; Tam-tam; Castanets; Iron bar; Jazz kit
独唱	Soprano soloist
弦乐器	Violins I; Violins II; Violas; Cellos; Basses

《第四交响曲》的乐队编制

木管乐器	2 Flutes(doubling Piccolos); 2 Oboes ; 1 Cor Anglais; 2 Clarinets in B^b; 1 Bass Clarinet; 2 Bassoon; 1 Contrabassoon
铜管乐器	6 Horns in F; 3 Trumpets in C; 2 Tenor Trombones; 1 Bass Trombone; 2 Tuba
色彩性乐器 与打击乐器	Piano; Harp; Timpni;Xylophone; Marimba; Glockenspiel(sounding 16va.higher); Vibraphone; Wind machine; Suspended Cymbals; Clashed Cymbal; Side drum; Tenor drum; Bass drum; Tom-tom; Maracas; Claves; Wood block; Triangle
弦乐器	Violins I; Violins II; Violas; Cellos; Basses

二、乐队编制上的特点

从乐队编制上来看蒂皮特的四部交响曲，前两首交响曲都为双管编制，其中《第一交响曲》的编制非常传统，基本采用的是古典时期管弦乐队的编制，打击乐器也只有常规的定音鼓、大鼓和钹。《第二交响曲》中增加了常用的点状音色乐器——钢琴与竖琴，这两种乐器的结合在后两部交响曲中也有重要的价值。另外，《第二交响曲》的乐队编制中打击乐器也稍微丰富了一些，有定音鼓、大鼓、钹、小军鼓等乐器。作曲家之所以没有采用规模更大的乐队编制有一个重要的原因，即两首作品都带有的“新古典主义”音乐风格的特点。《第一交响曲》虽然有“后浪漫主义”音乐的抒情性特征，但这种特征更多的属于音乐内容方面，而不是形式方面，因此在编制上并没有采用规模庞大的交响乐队。

管弦乐队“古典音乐”形式的确立主要是格鲁克、海顿和莫扎特等作曲家完成。如海顿的《第一百交响曲》。“随着四支圆号与三支长号在乐队中的逐渐定型，这种所谓‘古典大交响乐队’的编制被贝多芬所利用，并开创了现代管弦乐法的新时代。”[1(P.18-19)]此时交响乐队编制的发展已经相当成熟，但受到当时乐器发展水平、演奏水平的限制，在音色、音响、力度等方面的确逊于后来规模扩大的乐队。另一方面作曲家的音色意识也不够强烈，作品在色彩这一维度的表现力相对薄弱。当然深层的原因可能是古典主义音乐追求理性、客观的音乐，并不强调外在色彩的丰富。音色相对于旋律、节奏、和声、调性等音乐要素来说，它的表现力是更为外在的、表面的、诉诸感官的。古典风格的音乐在音色使用上更强调“素描”般的风格，不需要甚至也排斥华丽多彩的声音，常规的乐器编制能够满足表现的需要。20 世纪的新古典主义作曲家强调从浪漫主义音响的诱惑中解脱出来的重要性，

从古典音乐中找寻灵感，复兴古典的“均衡、冷静、客观”的精神与美学追求。在乐队编制上，“新古典主义”的作曲家也尽可能采用古典音乐的形式，较多地继承了古典时期成熟的乐队编制，这是蒂皮特在前两首交响曲中使用双管编制的主要原因之一。

蒂皮特后两首交响曲较前两首交响曲的乐队编制扩大，《第三交响曲》的木管组增加了短笛、英国管和低音巴松，《第四交响曲》中的木管组增加了短笛、英国管、低音单簧管和低音巴松，成为“三管”的编制。《第三交响曲》的铜管组增加了一支夫吕号(Flügel horn)，夫吕号的使用有明显的象征意义，它代表了军队的形象。《第四交响曲》中铜管乐器的数量则得到很大的扩充，圆号由常规的 4 支增加为 6 支，其它铜管乐器的数量也相应的增加，小号用到了 3 支、大号用到 2 支。铜管组乐器在整个交响乐队中占据了较大的比例，也带来了色彩丰富的可能性。另外，后两部交响曲编制最为显著的变化是大量增加了色彩性乐器与打击乐器。除了常用的定音鼓、钢琴、竖琴、钢片琴以外，《第三交响曲》与《第四交响曲》还使用：电颤琴(Vibraphone)、钟琴(Glockenspiel)、木琴(Xylophone)、管钟(Tubular bells)、克罗泰尔斯钟（Crotales)、吊钹(Suspended Cymbal)、盒梆（中国木鱼，Wood block.)、钹（Cymbals)、平锣（Tam-tam)、[2]响板（Castanets)、木鱼（Temple block)、响棒（Claves)、砂槌 (Maracas)等乐器。《第四交响曲》为了表现需要，特意增加了引人注目的鼓风机（Wind machine)。

乐队编制的扩大与作品的内容与风格的变化有密切关系。如《第三交响曲》的音乐，尤其是慢乐章中竖琴、钢琴、木琴、钢片琴等打击乐器形成的类似巴托克“夜乐”的音响，带有浓郁的表现主义音乐色彩。电颤琴、爵士乐打击乐、夫吕号的出现也是风格和特定表现的需要。《第四交响曲》有新现实主义的特征，色彩沉郁、音响粗砺。作品试图表现生命艰苦的过程，增加铜管乐器以及打击乐器的数量，以获取足够强大的音响。鼓风机的使用虽然缺少诗意，但意象明确。蒂皮特超越了新古典主义风格的追求，风格的探索更为多样，配合音乐内容、风格的需要，他在音色上的追求也极大地增加。

后两首交响曲的乐队编制尽管稍大，但比起后浪漫主义作曲家马勒等人的庞大乐队，似乎又显得比较传统。从 19 世纪末开始，管弦乐队逐渐发展到令人生畏的规模。施特劳斯《埃莱克特拉》的总谱要求用 12 支小号、4 支长号、8 支圆号、6 至 8 个定音鼓。在马勒的《千人交响曲》中，使用了数个合唱队，以加强庞大的管弦乐队的威力。乐队所表现的复杂性，甚至超出了人耳可以分辨的能力。与他们比较起来，蒂皮特交响曲中最大的编制也只是算是“常规”编制了。

第二节 音　　色

本节首先通过图表的方式梳理蒂皮特四部交响曲中主要的音色呈现方式，以图表的描述为基础进一步总结蒂皮特交响曲音色使用上的特点以及他对新音色的追求。

一、主要音色呈现方式

（一）《第一交响曲》

第一乐章

呈示部	主部	旋律采用木管混合音色；伴奏音型采用弦乐与低音木管乐器复合音色；和声与长音部分由铜管演奏。
	连接部	模仿复调运用单一音色的圆号，与混合音色（小号与双簧管）的声部形成对位。Fig.7 旋律声部由弦乐复合音色演奏，木管组则不断变化乐器重复弦乐声部，形成音色闪烁的效果。Fig.9 用木管统一音色陈述模仿复调。
	副部	弦乐统一音色配置旋律与和声，木管组的柱式和声。
展开部		音色呈现方式基本与主部相同。
再现部		配器手法与呈示部基本相同，结束部用弦乐统一音色演奏模仿复调。

第二乐章

Theme	使用低音弦乐与低音木管的复合音色。
Var.1	中提琴同一音色，发展至中提琴与大提琴复合音色，演奏低音主题，上方声部由单一音色单簧管发展到木管组的统一音色。
Var.2	低音主题用贝司和长号混合音色，上方也用混合音色（弦乐、双簧管、单簧管、圆号）形成较为中性的音响色彩。
Var.3	小提琴单一音色，中提琴、大提琴复合音色，依次陈述低音主题，上方双簧管与大管形成对位的二声部，后半部分的旋律由小提琴承担，小号以及（圆号＋大管）的音型交替作为伴奏部分。
Var.4	贝司、大号和第三长号演奏低音主题，圆号和中提琴演奏八度模仿的上方材料，节省了木管的音色。
Var.5	大提琴与中提琴交替演奏低音主题，上方三支长笛演奏带有附加声部的对位旋律，放弃中间声部，用“留白”的手段形成空旷的音响。
Var.6	两支圆号和中提琴演奏低音主题，弦乐演奏模仿复调。
Var.7	圆号演奏低音主题，乐队织体中旋律与伴奏音型均使用弦乐与木管的复合音色配置。
Var.8	贝司和长号混合音色演奏低音主题，圆号与小号演奏对比的旋律，弦乐与木管形成的复合音色演奏伴奏的音型化的线条部分。
Var.9	低音主题从中提琴单一音色开始，依次加入大提琴、贝司、长号、大号，旋律声部由单簧管开始，逐渐加入长笛、双簧管、弦乐，生成乐队全奏的宏大音响。圆号和小号演奏了对位的旋律填充了中间声部。

第三乐章

这一乐章的曲式为复三部曲式，其呈示部是 strophe 的三次变化出现，配器方式基本一致，再现部与呈示部基本相同，而三声中部仅用弦乐统一音色配置，因此下面的图表只列出 strophe 1 的音色呈现方式：

Ritornello1	采用了木管和铜管两个乐器组的混合式写法，产生了复合音色的整体音响。
Episode1	插部的材料使用小号同一音色产生对比。
Ritornello2	大提琴、中提琴演奏四部合唱式的织体。
extension	全奏的和弦后用小号奏主旋律。
Episode2	长笛和单簧管的合唱式织体。
Codetta	混合式写法，弦乐和木管的混合音色演奏旋律，铜管奏长音和弦。

第四乐章

呈示部	第一赋格	赋格主题用小提琴与单簧管混合音色呈现，答题使用中提琴、大提琴与大管的混合音色，然后主题依次出现在圆号、小号与（长笛＋单簧管）上，最后为乐队全奏。
	第二赋格	主题在第一小提琴声部呈现，两次答题分别在（大提琴＋贝司）与第二小提琴声部，主题在圆号声部再次出现。
展开部		低音弦乐演奏第一主题，第一小提琴与长笛复合音色奏第二主题结尾。 在双簧管上展开第二主题时，弦乐继续发展第一主题剩下的部分。
再现部		第一赋格与第二赋格主题结合再现，第一主题在弦乐上再现，双簧管、单簧管同度加强第一赋格主题的开头，然后木管组复合音色演奏第二赋格主题与第一主题叠置，这时第一主题的音色用中提琴、大提琴与大管的混合音色。第二主题后转换为长号单一音色。 演奏第一主题的乐器逐渐增加，小提琴＋中提琴＋单簧管＋双簧管＋长笛，音色更浓郁。第二主题依次用小号、长号＋大号对比，形成高潮。结束部分仍旧用铜管演奏第二赋格主题，弦乐与木管的复合音色演奏第一赋格主题中的材料。

（二）《第二交响曲》

第一乐章

主部	两支圆号奏主题，第一、第二小提琴分部演奏对位的旋律，带有附加声部。 中提琴、大提琴、贝司演奏固定音型与固定音型的展开，钢琴强调节奏重音。
副部	长笛、双簧管、单簧管演奏复调部分，小号的旋律沟通了主部与副部音色的强烈对比。到 Fig.11 开始加入弦乐与圆号。
展开部	沿用主部的配器方法。铜管、弦乐、木管三层音色交替发展到全奏。铜管与大管演奏的和声与木管对答。第一、第二提琴演奏对位旋律，长笛奏音型化的片段。
再现部	在主部配器模式的基础上加入木管以及钢琴，把原来一提、二提演奏的旋律交给木管和钢琴。副部再现时加入了竖琴、钢片琴、长笛。 副部主题的在第二展开部的出现转移至弦乐。展开部中的和弦材料用乐队全奏混合式的配器写法。结尾回归了呈示部中的配器手法，圆号的旋律转移给更有冲击力的小号。

第二乐章

引子	独奏小号旋律，单簧管片段重复小号的旋律；长笛演奏同音反复的节奏性音型构成背景音响，钢琴与竖琴二重奏形成类似“夜乐”的典型音响。
呈示部	短笛、单簧奏长音和弦，大提分部奏对位的主题旋律，钢琴与竖琴演奏音型化的和弦。结束前木管、铜管、钢琴、竖琴演奏节奏性的和弦，竖琴与全部弦乐奏音型陪衬小号的旋律。
中部	弦乐统一音色配置旋律和声与低音，两支大管加强低声部，反复时加入单簧管、长笛强调内声部。
再现部	在原有的基础上加入了全部的木管模仿长笛的音型，弦乐队强调重音的和弦。

第三乐章

A	长笛演奏带有支声复调的主题，在单簧管、双簧管上依次模仿，铜管则片段出现，节省弦乐音色。
B	弦乐出现，四个八度重复奏主旋律，发展至弦乐中每一乐器组均分两部，圆号和大管（第二乐章曾用过的音色）演奏和声。
$\mathbf{A^1}$	基本同 A
C	乐队全奏的和弦与弦乐的音流交替。
$\mathbf{B^1}$	混合式的写法发展至弦乐与长笛演奏模仿的音型，铜管长音，小号演奏模仿的主题，定音鼓固定的音型，钢琴演奏节奏性的和弦。
$\mathbf{A^2}$	基本同 A
$\mathbf{C^1}$	基本同 C
$\mathbf{A^3}$	基本同 A

第四乐章

引子	钢琴、竖琴和部分弦乐演奏节奏性的和弦，低音弦乐和大管演奏节奏性的低音音型，三支长号演奏带有附加声部的旋律与第一大管的旋律形成对位。
第一部分	旋律加入两支小号，弦乐演奏旋律以及旋律化的低音。
第二部分	一提、二提用单一音色演奏旋律，后加入大管加以强调；木管和钢琴演奏和弦；竖琴演奏细碎的音型。
尾声	再现了第一乐章的音色片段，呼应交响曲的开始部分；木管、铜管长音和弦支持。

（三）《第三交响曲》

Part 1“第一乐章”Arrest 与 Movement 乐器使用对比图表：

Arrest	乐器组	乐器	**Movement**	乐器组	乐器
	铜管	4 Horns 2 Tpts. 3 Tbns. 1 Tuba		弦乐	Vlns I. Vlas. Vcls. Dbs. Vlns II
	色彩性乐器与打击乐器	Timpni Suspended cymbal Castanets. Side drum Tenor drum Wood block Cymbals Bass drum Tam-tam		木管	3 Fls. 2 Obs. 1 C.a. 2 Cls. 1 B. Cl. 2 Bsns.
				色彩性乐器与打击乐器	Piano Harp Xylophone Celeste Glockenspiel Camp. Timpni Cymbals(clashed) Side drum Wood block

Part 1“第二乐章”

A	I	动机性的材料构成的模仿片段由打击乐、钢琴、木琴、钢片琴、小提琴完成，（钢琴＋木琴）的“夜乐”音响是这一部分的核心音响。持续音型由中提琴独奏完成，圆号奏长音，小提琴的泛音间隔出现。 双簧管演奏片段的、细碎化的旋律，中提琴独奏音色分四部演奏细腻的和声，圆号、钢片琴、钟琴填充内声部和声，小号演奏节奏性的片段。
	II	同上
	III	同上
B	新材料	中提琴演奏二声部对位的旋律，单簧管用于加强旋律声部，大提琴、贝司分部奏和声部分。从 Fig.118 开始，弦乐、木管采用混合式写法，弦乐写作细致，音响缜密浓郁，小号在 Fig.120 出现，演奏节奏性的音型，铜管色彩比较突出。
	展开	弦乐、木管混合式的写法。
A^1	I	同 A 部分。
	II	中提琴的音型转换为小提琴独奏。弦乐伴奏的片段音型由竖琴重复，富有幻想性。
	III	原来的基础上加入英国管的旋律。

Part 2“第三乐章”

I	圆号采用合唱式织体陈述两声部、三声部的对位，竖琴、中提琴点缀片段的音型。大提琴和贝司分解和弦式的片段，小提琴演奏快速音阶式的进行。
II	弦乐的音流结合圆号的合唱式织体。
III	全部木管十二部演奏和弦，圆号三部对位旋律，高音弦乐组音流式的旋律与低音弦乐组的分解低音，最终三者结合，竖琴音型转换成中提琴音型。
IV	同上，钢琴的音型比较突出。
V	同上

Part 2 “第四乐章”(四首布鲁斯歌曲)

1 慢布鲁斯	引用贝多芬的材料后，中提琴演奏带有附加声部的旋律，大提琴、贝司分部奏长音和弦。人声进入后，铜管与木管奏和弦、竖琴奏音型化片段。夫吕号演奏间补的片段。
2 快布鲁斯	长笛与低音单簧管交替，中提琴奏衬托旋律、大提琴、贝司演奏爵士低音，颤音琴片段重复人声旋律，无音高的打击乐用丰富的节奏型伴奏。
3 中板布鲁斯	双簧管与人声形成对位的旋律，弦乐颤音式的音型，(弦乐分部细腻，一提、二提各分三部，中提、大提、贝司各分两部，其中中提琴、大提琴分部的比例作曲家作出了规定，如中提琴两部按 2/3 1/3 分配。) 贝司奏长音，后得到大管的加强，木管演奏片段的和声。
4 快布鲁斯	引用贝多芬材料后，弦乐奏模仿复调，两支小号演奏节奏性的材料。人声进入后，欢乐颂的主题在木管和低音弦乐器中依次出现，圆号演奏带对位的旋律。在慢乐章出现过的中提琴分部和弦再现，钢琴与颤音琴高音区奏快速的半音化材料，交替与人声结合。Fig. 250 以后，在 Arrest 出现过的铜管和弦与人声结合，乐队全奏变形的贝多芬的材料，快速的音阶式进行和强烈的和弦为人声伴奏。第三次引用贝多芬材料后，弦乐演奏和声，中提琴演奏对位旋律与人声结合，发展至乐队全奏混合式的配器写法：弦乐木管音型，小号的长音，圆号与长号、大号结合的音型化旋律。结束时，铜管和弦与弦乐和弦对比交替。

（四）《第四交响曲》

呈示部				
引子	主部	连接部	副部	结束部
圆号旋律，弦乐长音和弦，木管与打击乐和声音型。	长号、低音长号演奏对位的旋律，铜管（圆号、小号、大号）与单簧管演奏音阶式的旋律，结尾时叠入连接部的弦乐音型。	中提琴、大提琴、贝司三部演奏快速音型，钢琴和弦间隔出现。	短笛、英国管、两支单簧管，钟琴、颤音琴形成一组，长笛、单簧管、低音单簧管、巴松、颤音琴、钢琴、马林巴形成另一组交替承担旋律的陈述，伴奏延续连接部的音型并作发展。	铜管复合音色演奏音型化的旋律。

连接		
引入	转换部分	实质连接部分
弦乐与木管的和弦快速反复，结合钢琴、木琴的音响与打击乐音型音色对比。	六支圆号依次进入演奏和弦。	竖琴旋律，圆号和弦，木管和弦，独奏中提琴长音，马林巴持续音。

插部 1			
插部主题	主部主题展开	模仿段落	结束部分
大提琴分部奏对位二声部旋律，贝司低八度重复，马林巴节奏性的和弦点缀。发展中加入木管零散的和弦，木琴断续的音型。连接部弦乐音型渗透进来。	同呈示部，但结束时加入进行曲式的铜管旋律和定音鼓的结合，铜管由小号、长号、低音长号奏和弦，大号、钢琴发展原主题的音阶式材料。	主题呈现在巴松管上，依次在第二巴松、第二单簧管和第一单簧管上模仿，打击乐节奏型衬托，弦乐演奏片段的对位旋律，第二次主题首先在英国管出现，然后在第二巴松、第二单簧管模仿，短笛、长笛做间补，最后一次主题出现在第二双簧管。	弦乐八部，演奏颤音式音型。

慢板		
慢主题 **1**	慢主题 **2**	慢主题 **3**
长笛与巴松演奏二声部模仿；弦乐长音，马林巴、木琴、钢琴、竖琴演奏和弦音型。结束加入铜管的交替和弦与木管的长音和弦。	大提琴、中提琴、贝司三声部对位旋律，倒置法配置，大号、低音单簧管演奏持续长音的低音，长笛、双簧管与单簧管的音流间隔出现，点缀以钢琴的音型。	双簧管主旋律，中提琴分部的复合和弦与颤音琴长音的和弦配合，有踏板效果；钢琴用平行四度和弦填充内声部，中提琴和弦发展成泛音演奏的四度和弦分解，结束时英国管接替了双簧管的旋律，鼓风机出现。

插部 **2**	
插部 **2** 主题与展开	结束部分
中提琴、大提琴、贝司呈示主题，木管和弦，打击乐音型，模仿声部在两部小提琴和中提琴上，大号、圆号演奏旋律材料的变形，高潮段落与木管结合成混合音色，铜管模仿。	乐队全奏的和弦，低音鼓和鼓风机的延续性音响，结束时弦乐分部，统一音色奏合唱式织体并片段再现了主部音响与材料。

谐谑曲与三声中部	
复三部主体	三声中部
巴松演奏旋律，钢琴与大管的低音，双簧管分裂八度的音阶片段；逐渐加入木琴、颤音琴、马林巴等打击乐器。中部旋律由第二单簧管和低音单簧管，第一单簧管和低音巴松交替完成，小号奏同音反复为主的音型，颤音琴和钢琴重复主旋律，后变为钢琴、竖琴交替重复主旋律。到 Fig.112 六支圆号演奏三声部模仿，单簧管、双簧管片段出现加强音量。再现时加入了弦乐断续的和弦，铜管的和弦与弦乐和弦交替，打击乐、铜管等配器的要素再现。	弦乐队统一音色。

插部 3				
慢主题 1 材料	慢主题 3 材料	插部 2	插部 1 模仿材料	结束材料
与前相同，但稍后加入了连接部分六支圆号和弦以及钢琴的材料。	保持原配器特点，泛音弦乐与钢琴平行四度和弦片段。	木管奏原主题片段，弦乐奏原主题片段交替。	同原配器手法。	同原配器手法。

再现部			
引子	主部	副部	结束部
同呈示部	同呈示部	同呈示部	六支圆号与五部弦乐音型，与铜管和弦陈述的部分交替，木管组和弦，圆号和弦，弦乐和弦，小号、长号与大号构成的四组和弦交错渐弱。

二、音色使用上的特点与新音色的追求

20 世纪的作曲家对音色的重视程度愈来愈高，他们通过细腻的音色变化造成庞大的音响或者通过精致的分部形成复杂的织体，他们也通过发掘传统乐器的新色彩或使用新的乐器与乐器组合寻找有个性的声音，直至把音色作为音乐表现的主要参数，追求音色的独立意义，这样的做法“将配器法的追求推向顶端”。[3(P135-138)]

蒂皮特在交响曲创作中重视音色的作用，但没有向极端发展，而是谨慎地探索了音色的意义与价值。他在音色方面的特点以及对新音色的追求主要体现在：1.弦乐音色的基础作用与丰富的弦乐效果；2.铜管音色的开发；3.音色交替与对比；4.“神秘音响”（magical sonority）的使用；4.充分发掘打击乐的表现力；5.人声的使用以及爵士乐的色彩；6.非常规乐器的使用；7.音色旋律。

（一）弦乐音色的基础作用与丰富的弦乐效果

纵观蒂皮特的四部交响曲，整体上他十分注重弦乐的作用，尤其是前两部交响曲中，不论在旋律、和声，还是低音等层次中弦乐都有出色的表现，弦乐在其乐队中的位置是举足轻重的。蒂皮特有丰富的弦乐写作经验，也深刻理解弦乐的表现手段与范围。如《第一交响曲》在配器上大量使用弦乐，总体音响思维上把弦乐音色放到了基础地位。在乐队织体中弦乐既担任旋律、和声、长音的陈述，也是低声部的基础。如第一乐章 Fig.6－8 的旋

律、第二乐章的低音主题、第四乐章第二赋格（Fig.5）的主题、对题的陈述等都由弦乐来担任；第一乐章副部 Fig.12－14、第三乐章三声中部仅用弦乐队呈现织体的全部重要因素。作品中木管、铜管音色的比例虽然并不算少，木管组也较多地用来陈述织体中的旋律声部，但总是被作为对比性、辅助性的音色使用。

在《第二交响曲》的乐队织体中，弦乐同样占据了基础地位：在第一乐章的呈示部、展开部与再现部中都承担了主要内容的陈述；在第二乐章中演奏二声部对位的主题旋律，是主要乐思的表达者；在第三乐章中演奏第二主题，与第一主题对比；在末乐章中同样承担固定低音、主题旋律的表述。

蒂皮特交响曲的弦乐写作细腻、华丽，有丰富多彩的音响效果。精彩的弦乐的例子很容易在他任何一部交响曲中找到。如，《第四交响曲》Fig.97 处通过弦乐细腻分部演奏的带有颤音的旋律，谱例如下：

［例 6－1］

弦乐队覆盖了宽广的音域，形成了强烈的弦乐队整体音响，具有很强的震撼力。

另外的例子如，《第一交响曲》第一乐章副部（见例 4－1），一提、二提分部演奏四部合唱式织体，中提琴、大提琴与贝司声部呈示了长音和弦，声音十分干净。第三乐章中朴实的弦乐四声部织体（见例 4－25），色彩纯正，音响丰满。《第二交响曲》第一乐章主部中弦乐的旋律激越昂扬（见例 4－52）；第三乐章 Fig.69 的弦乐演奏的音型化旋律，节奏十分繁复，装饰性很强。《第三交响曲》Fig.105（见例 4－20）中四把中提琴独奏的长音和弦，轻盈而又朦胧；Fig.219 前后的弦乐伴奏音型（见例 6－12）具有浓郁的爵士乐色彩。《第四交响曲》Fig.62（见例 4－55）中弦乐的对位深情流畅；Fig.69（见例 4－37）中弦乐高音区用泛音演奏的音型，清澈透明。

（二）铜管音色的开发

从蒂皮特前两部交响曲中明显可以发现他配器中注重弦乐使用的特点，而他在中、晚期的交响曲创作中则把铜管音色作为乐队的重要色彩。如《第三交响曲》十分强调铜管组的表现力，铜管音色成为作品重要的色调。首先要提到的就是“静”（Arrest）部分的音色配置，除了辅助的无固定音高的打击乐，乐队织体中和声、旋律、低音等要素全部由铜管来完成。其中规模最大的一次 Arrest 5 共有 96 小节，连续使用铜管，在艺术上冒了很大的风险。因为长时间的统一音色毕竟要陷入单调的境地，也容易使听觉产生疲劳。蒂皮特在乐队织体上进行了巧妙的设计，并用细腻多变的力度以及铜管组内音色的对比弥补了这些可能出现的问题。当然，前面四次大规模的音色交替也已经为第五次规模的扩大做好了铺垫。

其次，铜管音色也是 Part 2 中的重要音色，在乐队织体的低音、和声、旋律中都有重要的表现。另外，末乐章第一首布鲁斯（Fig.187）中蒂皮特特意采用了一支夫吕号与人声交互，使音乐形象十分鲜明。“夫吕号是降 B 调高音萨克斯号，形状与步号相似，但有三个活塞筏键。音域与降 B 调短号相同，但音质较丰满。”[4(P.270)]。夫吕号在英国只用于铜管乐队。蒂皮特在交响曲中使用它，有明显的寓意，在布鲁斯歌曲中演奏间补的材料与人声交替，代表了专制暴力的形象。

蒂皮特在《第四交响曲》中更加重视铜管音色，突出铜管组的作用，用铜管取代了弦乐的基础地位，使铜管成为《第四交响曲》音色的基础。像前面乐队编制中分析的那样，在《第四交响曲》中，铜管组的编制扩大，铜管乐器的数量大大增加，如常规的四支圆号扩充为六支，小号、大号也相应增加了一支。当然更重要的不仅是铜管乐器数量的增加，铜管组在乐队中担负的作用也发生了质的变化：在旋律、和声，复调、音型，低音中都注重使用铜管音色。如，圆号的旋律在引子部分就已经预示了铜管将在乐曲的发展中所占有的重要地位。主部的主题与对位声部（见例 4－19）也全部由铜管组陈述。而连接（Fig.21）

中六支圆号奏出的和弦成为独特的音响，是具有结构力量的因素：

［例 6－2］

这一片段不仅在整部交响曲中以完整的面貌多次出现，也常常变形贯穿于作品当中，如 Fig.61、Fig.74、Fig.119、Fig.125－127 等位置。

（三）音色交替对比

两种音色交替发展形成对比对于突出音色个性、揭示音乐形象都有重要的价值。如《第二交响曲》第一乐章，主部使用弦乐与铜管乐器，副部则完全使用木管乐器，形成音色的交替对比，推动音乐的发展。下例是《第二交响曲》第三乐章 Fig.107 的开始片段，利用混合音色的和弦与弦乐统一音色的音流交替，鲜明的色彩对比揭示了两种对立的音乐形象。这也预示了下一首交响曲的主要配器特征。

［例 6－3］

在《第三交响曲》中，Arrest 与 Movement 的配器设计别具匠心，两者各出现六次，

其中五次交替对比，第六次并置出现，合二为一，音色配器设计契合了各自的内容表现，铜管代表了想象的暴力，而弦乐是温柔又坚定的力量。色彩的对比增加了音乐的矛盾冲突，在音色维度上增加了音乐发展的动力性。

Arrest 的织体是主调的，柱式和弦的形式，能量是压抑的，紧张度在积累当中，因此作曲家选择铜管结合无固定音高的打击乐，带有扩张感的铜管音色加上打击乐的爆发力恰当地传递了音乐的信息。Movement 的织体是复调的，快速音阶为主的旋律，音乐能量是流动的，紧张度是在释放之中的，配器上由弦乐、木管和有音高的打击乐器承担，与 Arrest 在色彩上形成鲜明的对比。下例是 Arrest 1 的全部与 Movement 1 的开始部分的乐队缩谱：

[例 6－4]

如上一节图表分析显示的那样，Arrest1－6 与 Movement1－6 各个部分之间在基本乐器不变的前提下，配器上也有微妙的变化，每一次色彩性乐器与打击乐器的使用都有所不同，避免了音色重复可能带来的单调。

小范围音色交替的例子可以看第四乐章的结尾（见例 4－40），也是整个交响曲的尾声部分，柱式的和弦织体用铜管与弦乐交替演奏，充分利用了音色的对比，也呼应了交响曲第一乐章 Arrest 与 Movement 的音色配置。

传统的配器在音色转换时较为注重音色间的融合、过渡，而蒂皮特在《第四交响曲》中常常刻意避免平缓的音色过渡，使用音色突然转换的手法，形成强烈的反差。如 Fig.18

与 Fig.19 的音色转换：Fig.18 是统一音色的铜管上的音型化旋律，在没有任何预示的情况下，突然出现弦乐与木管的节奏性和弦，产生震撼的音响效果。Fig.97——98 的情况有些类似，弦乐队演奏带有附加声部的旋律，嘎然而止后，木管与铜管的音流并置出现，产生强烈的音色对比。

（四）“神秘音响”的使用

“神秘音响”（‘magical sonority’）[5(P.315)]指蒂皮特管弦乐作品中慢乐章或慢速的部分出现的一种特性音响，主要由竖琴、钢片琴和钢琴等点状音色的乐器形成，曾受到表现主义音乐的启发，类似巴托克“夜乐”的音响特征。通过色彩性乐器与打击乐器奏出一种激烈的参差错落的乐句，用“火焰式的音高轮廓产生出一种迷人的音响。”[6(P.23)]

在《第二交响曲》中，钢片琴与竖琴的音响在第一乐章副部再现时已经埋下伏笔，在第二乐章里开始大规模出现，钢片琴被钢琴替代，这种“神秘音响”也是蒂皮特交响曲慢乐章的特征之一。在《第二交响曲》中，它的角色十分关键，弹拨的声音是抒情性增加的象征，也用来表达主题神秘性的内涵；同时它软化了弱音器小号的旋律，使整个乐队的声音带上了幻想性；再现时再次出现，被木管点描的音色以及弦乐的和弦装饰，但没有影响到“神秘音响”的特质。在第三乐章的谐谑曲中慢乐章的“神秘音响”也没有被忘记，因为竖琴、钢琴两件乐器最后在生气勃勃的音乐上面又长时间出现，但它的功能更像是结构设置而更少表现的寓意。这样看来，这种音响的使用既带有象征意义，也有结构方面的考虑，成为作品中重要的音响信息。

《第二交响曲》第一乐章 Fig.42 对“神秘音响”的预示：

［例 6－5］（其余声部略）

《第二交响曲》第二乐章开始部分的“神秘音响”：

［例 6－6］

《第二交响曲》第三乐章 Fig.119-120 的“神秘音响”：

［例 6－7］

神秘音响同样在《第三交响曲》、《第四交响曲》中慢板部分出现，如在《第三交响曲》Part 1 的 Fig.121－127 中被使用。在《第四交响曲》Fig.58－61 等部分中，钢琴、竖琴或钢片琴的音型都带有鲜明的“神秘音响”的特点。

（五）充分发掘打击乐的表现力

二十世纪音乐创作对打击性音色十分重视，打击乐组也从过去的从属地位成为乐队中

相当重要的组成部分，各种各样的打击乐音响成为作曲家手中重要的素材。从《第三交响曲》开始，蒂皮特逐渐在乐队中增加打击乐器的数量，重视发掘打击乐的表现力。如 Fig.202 中打击乐的使用情况：

［例 6－8］

上例打击乐组形成的密集节奏有重要的造型意义。在《第四交响曲》的创作中蒂皮特运用了更为丰富的打击乐器，有力地配合了乐队的表现，共同形成了丰富的乐队音响。如 Fig.29 中有音高的与无固定音高的打击乐器合作的片段，上方有木管与铜管演奏的和弦，马林巴

演奏的节奏性和弦不协和程度很高、节奏也比较新颖，木琴在马林巴停顿的空隙进行短小的变形模仿，颇有趣味。中音鼓在强拍滚奏，强调了节拍重音，特殊乐器鼓风机“渐强——减弱——渐强”的音响则模拟了呼吸声。整体的音响有表现主义音乐的特点：

［例 6－9］

更多的例子请参见原谱，如 Fig.41 用打击乐为模仿复调的木管部分伴奏，生动地塑造了背景音响。而像 Fig.19－20、Fig.50－51、Fig.137－138 等处乐队全奏与打击乐的问答是作品中具有强烈感染力的部分。

（六）人声的使用以及爵士乐队的色彩

在交响曲中使用人声，贝多芬的《第九交响曲》是最为著名的作品，另外马勒的《大地之歌》也是重要的此类作品。蒂皮特在《第三交响曲》中使用了女声独唱的四首布鲁斯歌曲，受到马勒的影响，也唤起听众对贝多芬《第九交响曲》的想象。四首布鲁斯歌曲，用忧郁、孤零零的女声表达无助绝望的景象，伴奏部分在配器上带有强烈的布鲁斯音乐与

爵士乐的色彩。其中前三首歌曲的乐队部分，放弃了大交响乐队的写法，模拟了小型的爵士乐队的风格。第一首慢布鲁斯歌曲的伴奏乐器是铜管、木管，演奏柱式和弦与人声结合，像在追寻早期布鲁斯音乐的气氛。第二首布鲁斯歌曲的伴奏部分使用了很多的爵士乐打击乐器，响棒、砂槌等等，人声与打击乐交织，音响十分丰富。第三首布鲁斯歌曲是慢布鲁斯，双簧管独奏音色演奏的副旋律节奏自由带有强烈的即兴性，无疑是模拟了爵士乐队中器乐即兴的独奏风格。它与人声形成对比的复调，有竞奏的感觉，而此时弦乐队是相对安静的，演奏 12/8 拍子的音型是典型的慢布鲁斯歌曲的伴奏音型，并且使用了细腻的弦乐分部。最后一首布鲁斯歌曲的乐队部分回顾了前面三首的配器手法，人声与器乐演奏的变形的《欢乐颂》的主题结合，《欢乐颂》的著名主题成为类似“步态低音”的爵士乐的元素，带有讽刺的意味，鲜明地体现了蒂皮特对“人类成兄弟”的思想的怀疑。由于这一部分也是整部交响曲的结束部分，因此还担负了收束作品的任务，因此乐队逐渐回归了大型乐队的配器写法。

（七）非常规乐器的使用

蒂皮特在创作中一般只使用常规乐器，很少采用非常规的乐器，因此《第四交响曲》中非常规乐器鼓风机（Wind Machine）的使用非常引人注目。鼓风机的音响从引子部分开始出现，断续在插部 1（Fig.29，谱例参见例 6－8）、慢板（Fig.74）、插部 2（Fig.90、Fig.94）、插部 3（Fig.150、 Fig.151、 Fig.153）、引子再现（Fig.161、163）、副部再现（Fig.171－176）中使用，遍布了整部交响曲中所有的重要结构。直到作品尾声部分（Fig.183－185），仅用鼓风机的音响以渐弱的力度结束了整部交响曲，缩谱如下：

［例 6－10］

鼓风机的声音在作品中有深刻的象征意义，它代表的不是风而是“灵魂之风”（‘wind of the spirit’），[5(P.476)]如果更少诗意化地说，指的是呼吸的声音，是生命的隐喻。开始的小节中鼓风机的“呼吸声”代表了生命存活的基本脉动，在交响曲快结束时再现，带有宗教祝福的涵义。“呼吸的停止意味着死亡，最后的呼气也成为交响曲结束的声音。”[5(P.476)]它一方面表现了死亡的冷酷，另一方面是对死亡的接受，表现了一种超然物外的情绪，没有悲伤，没有绝望——死亡是自然界不可抗拒的力量，然而新的生命终将诞生，生命的发展被音乐的发展镜像出来。

第三节 配器的主要风格特点

一、配器中的素描风格

素描风格指的是在配器中注重形式均衡、注重音乐材料展开的逻辑性以及和声的动力性，音色不是音乐发展的核心因素，其作用是依附性的，居于和声、调性、结构等要素之后。音乐的表现力由结构、主题等因素实现，音色呈现方式与织体密切相关，音色展开方式与音乐紧张度的变化相互吻合，音色的呈现、展开与收束恰当地配合乐曲的结构。尽管蒂皮特在交响曲创作中也十分重视音色的作用，但只有极少的情况下才把音色作为独立的表现元素，他的配器基本是属于素描风格的，这也是他创作中新古典主义倾向的一个部分。

（一）音色分层的配器手法

音色分层指在配器中用不同的音色来担任织体不同成分的手法。蒂皮特交响曲的织体写法虽然比较复杂，但配器中仍然追求清晰的层次与音色轮廓与透明的乐队效果。旋律、和声、低音、持续音等织体中的每一个要素常常分层设色，每一层次中使用同类乐器形成单一音色或统一音色，音色对比明显，声部层次清晰。

如在《第二交响曲》的配器中，分层概念比较明显，分层的手法与双、多调性的织体结合，使立体的调性也更清晰地展示出来。如第一节的音色呈现图表中曾分析到《第二交响曲》第一乐章主部（见例 4－52）的音色呈现方式：圆号旋律、高音弦乐的对位旋律与弦乐低音的分层设色，织体中层次分明。这样的手法表明了蒂皮特再度回到古典理想中，力求每件乐器都能在整体音响中被分辨出来。较少用混合音色来加强乐队织体中的某一要素，而宁愿使用较纯的音色，音色起到了澄清织体结构的作用。音色界限又像古典主义的配器那样变得十分明确，配器法使音乐成为不同音色的旋律线交织运动的结果。

《第四交响曲》Fig.57（见例 4－43）弦乐演奏低音持续音，有音高的打击乐演奏中间和声层，木管担负旋律的陈述，层次清晰。更多的例子可以参考例 4－47（《第三交响曲》Fig.178）、例 4－51（《第三交响曲》Fig.148）、例 5－14（《第四交响曲》Fig.23）等。

（二）清晰的声部线条

蒂皮特的交响曲中不强调动机型的主题与展开，作品中充满丰富多彩的“呈示型的”旋律线条。配器上也强调各声部旋律线条的清晰、而不是块状的和声流，这也是蒂皮特交

响曲配器的重要特色。

在带有主调风格的部分里，旋律无疑会被配器手段推向音乐的前景。如《第二交响曲》Fig.112-116 的部分，伴奏近乎全奏，音响非常浓郁：弦乐与木管的混合音色演奏音型化的和弦、小号以外的铜管交替奏乐队长音和弦，并有钢琴的节奏性和弦与定音鼓的固定音型。蒂皮特把旋律交给小号强奏，由于小号音色的穿透力，旋律在浓郁的音响中仍旧十分清晰。再如《第四交响曲》Fig.48 中，由双簧管的独奏旋律，伴奏的持续和弦声部用电颤琴与独奏的中提琴弱奏，突出了旋律。

复调织体中，蒂皮特在配器上同样注重各声部线条的清晰性。比如模仿复调一般强调各个声部在音色上的联系，较多使用单一音色或统一音色，他仍旧注意突出每个声部线条，如《第一交响曲》第一乐章 Fig.9 处，使用木管配置模仿的段落，音色统一，但由于木管乐器组中各乐器本身有音色的较大差别，每个声部仍旧比较清晰。《第四交响曲》Fig.57 长笛与巴松管相隔 12 度演奏模仿复调，音色的差异与音区的差别使两个线条十分明晰。对比复调则注重使用对比的音色，借以突出复调织体中每一个线条。如第四乐章 Fig.15 赋格的两个主题纵向结合再现，第一主题采用弦乐与木管的混合音色（双簧管＋大管＋四部弦乐），第二主题使用低音铜管（长号＋大号）演奏，尽管演奏第一主题的乐器众多，但第二主题低音铜管的音量显然可以平衡，而且音色差异使两个主题的线条十分清晰。

下例是《第三交响曲》Fig.242 处复风格的对比复调：

［例 6－11］

大提琴与贝司八度演奏“欢乐颂”主题音调构成低音声部；圆号的中间声部担负了和声作用，音型化的写法增加了对位因素；第一小提琴变奏重复人声旋律构成高声部。织体中三个成分间色彩融合，层次清楚，旋律声部又非常突出。

（三）音量均衡的配器写作

音量均衡是古典风格配器中的重要原则，蒂皮特继承了古典的均衡原则，在交响曲配器写作中十分重视这一问题。如《第三交响曲》第一乐章 Arrest 1（见例 4－17）的铜管和弦陈述中，用两支圆号与一支小号平衡音量的做法显然是传统原则的继承。在均衡的原则下，蒂皮特有时采用更为精细的配器方式，如《第三交响曲》Fig. 219 处中提琴两部按 2/3、1/3 分配，大提琴两部按 1/3、2/3 分部，从配器上限制了中间声部的力度，音量均衡虽然受到一些影响，但和声更有音乐性，取得了精致的音响效果，体现了细腻的配器写作方式。

［例 6－12］

再如下例《第三交响曲》Part 1 中慢板部分 Fig.112 的片段，这一部分整体音区比较高，配器上有精心的设计：中提琴独奏的音型用 p 的力度，上方第二小提琴拨奏、第一小提琴泛音、两支圆号的持续音加了弱音器都以 pp 的力度出现，音区间取得了均衡。在此背景上，钢琴、竖琴的音型弱奏仍旧非常清晰：

［例 6－13］

二、配器中的彩绘风格

配器中的“彩绘”指音色成为乐思的一个部分，音色的相对独立性增加，不再完全依附于其他因素。准确的音色组合、色彩层次的变化是音乐表现的重要参数。较素描风格而言，彩绘手法的配器更为独立，音色呈现方式与织体的关系更为复杂，音色展开方式不完全取决于曲式结构和力度展开逻辑。蒂皮特在“素描风格”的基础上，有时也用彩绘手法来加强音色的表现作用。如《第四交响曲》Fig.6 处出现的弦乐音型，保留下来后成为连

接，并贯穿成为副部主题的背景，音色的分配对结构的依赖减少，使作品配器上带有“彩绘风格”的特征。

在一个旋律线条的陈述中不断变化乐器或乐器组合，产生音色频繁微妙的变化，也是带有彩绘风格的手法，突出了音色的表现力。如《第一交响曲》第二乐章 Fig.4 低音主题旋律在大提琴与中提琴上交替陈述：

［例 6－14］

再如《第一交响曲》第一乐章主部主题在音色呈现上强调了色彩的变化，10 小节的旋律变换了 7 种混合音色的方式呈现，音色快速的变化产生了绚丽的管弦乐效果。

［例 6－15］

这种配器方式在《第一交响曲》中有较多的应用，在《第四交响曲》中也是重要的配器技巧，在陈述旋律时，音色频繁产生变化，为一条旋律涂抹上不断变化的色彩，增强了色彩的表现力。

如下例是《第四交响曲》副部片段（Fig. 12），旋律陈述时用不同的混合音色产生变化。谱例中旋律的音色尽管两小节后就产生变换，但整体陈述的完整性却没有受到影响。两个细节值得注意，首先是乐器转接中使用了“融合式”的转接法，如短笛与长笛，英国管与两支单簧管、颤音琴与钢琴，转接时的融合使乐句连贯而又流畅，其次是第二单簧管音色

的保持，以及短笛与长笛同族乐器相近音色的使用，在前后音色转换中保留了共同因素，也令音色转换协调、平稳。

［例 6－16］

三、配器中的点描风格

点描风格的出现与音色旋律密切相关，而“音色旋律”是勋伯格首次提出的概念。他在某些作品（如《五首管弦乐曲》Op.16，No.3《色彩》）的创作中把音色这一参数推向音乐表现的前景。他认为音色同音高一样，也是声音一个重要的维度，既然不同音高的连续可以构成所谓的旋律，那么不同音色的连续，也可以形成一种“具有完全相同价值的逻辑，亦即那种使我们在音高旋律中感到满足的逻辑”。[7(P.422)]“音色旋律”中主题线条形态的获得来自音响维度，而不是音高维度。如威伯恩的《五首管弦乐曲》Op.10，No.1用音色呼应、音色组延展、音色组并置以及音色镶嵌等细腻的配器手法形成了“典型的音色旋律的作品。”[8(P.202)]作品中长笛、小号与钢片琴演奏的都是同一音 f，其音高不变。然而在不同音色的连续中，却显露出作曲家缜密细致的布局。

这类“音色旋律”的作曲手法，对二十世纪音乐的许多流派产生了深远的影响。它不仅在许多后来作曲家的作品中得到广泛的运用，而且还成为促使五十年代以后的先锋派作曲家转向对音色－音响本身进行深入探索，并导致了所谓的“音色－音响作曲法”诞生。如，梅西安从威伯恩的“点描主义”(pointlism) 写法中得到启迪，在《时值与力度的模式》一曲中，运用整体序列手法，使每个单音都与一定的时值、力度、音区，音色(奏法)形成固定搭配，使之具有不同于它任何其它单音的特点，从而使每个单音都获得了某种独特的主题涵义。布列兹、斯托克豪森等作曲家则进一步发展了此类技法。

蒂皮特在听过布列兹的一些“点描主义”音乐作品后，对他作品中表现主义色彩的音响产生了兴趣，但蒂皮特并不热心布列兹的作曲程序，只是关注产生的结果。在《第三交响曲》中为了达到“表现主义”的音响氛围，蒂皮特创造性地使用音色旋律的技术，产生了迷人的音响。作品的 Fig.103 处是一个音色旋律的例子，音色变化成为类似音高变化的因素，带有点描音乐的配器风格与色彩，谱例如下：

［例 6－17］

小　　结

乐队编制上，蒂皮特在前两首交响曲中采用了较为传统的双管编制；而在后两首交响曲使用三管编制，并增加了丰富的色彩性乐器与打击乐器，也有交响乐队中较少使用的乐器（如，夫吕号、鼓风机等）。另外，《第四交响曲》的乐队增加了铜管乐器的数量，使乐

队的编制更适合作品的表现。但总的来说，蒂皮特交响曲的乐队编制是相对传统的。

“在二十世纪音乐实践中，无论在美学立场上存在多大歧异，作曲家们不同程度地加强音色在作品中的表现力，追求乐队音响多层次的复杂对比关系。”[9(P.48)]蒂皮特在交响曲创作的配器中也不断追求新的音色，新的音响，但他并没有把音色作为主要的音乐参数，音色还不是音乐表现力的核心因素。多数情况下，他使用传统乐器与乐器组合、传统的演奏法，音色还像古典时期一样是展示音乐结构、音乐意图的方式，这也是他新古典主义、保守风格的特征。配器中追求乐队音响的溶合性、丰满性，织体清晰等特点也都体现了古典的“素描”风格。

蒂皮特一方面坚持使用传统的方式，另一方面也有所突破。在音色方面，后两首交响曲中充分发挥了铜管音色的作用，摆脱了弦乐音色的统治地位；而“神秘音响”的使用、突出打击乐色彩的做法、交响曲中应用人声、非常规乐器的使用等特点体现了他对音色的重视与发展，表明了他开放、革新的一面，这也同 20 世纪作曲家追求新音色的做法合流。在配器上，他使用彩绘手法减少了音色对织体、结构的依附性，甚至在某些片段中也采用了类似点描音乐的配器风格。

注　释

1. 贾达群.管弦乐写作的历史发展[J].音乐探索，1998，(3).

2. 平锣与锣非常容易混淆，平锣的构造与锣（gong）不同，比锣要薄，中央无隆起部分，发出的声音与锣有明确的基音不同，是在大幅度内多种频率的不协和音的混合。

3. 金毅妮.西方音乐史中的配器史[J].中国音乐学.2005，(3).

4. 汪启璋 顾连理 吴佩华.外国音乐辞典[Z].上海：上海音乐出版社，1988.

5. Ian Kemp. *Tippett: The Composer And His Music*. Londond: Eulenburg, 1984.

6.（英）雷金纳德·史密斯·布林德尔（Reginald Smith Brindle）：新音乐－1945 年以来的先锋派(The Avant－Garde since 1945)[M]. 黄枕宇 译.人民音乐出版社，2000.

7. A.Schoenberg. *Theroy of Harmony* [M].Roy E.Carter Trans. California:University of California Press.1978.

8. 姚恒璐.现代音乐分析方法教程[M].长沙：湖南文艺出版社，2003.

9. 杨立青.管弦乐配器风格历史演变概述[五 a] [J].音乐艺术,1986，(4).

结　论

——蒂皮特保守与革新并存的创作特征

蒂皮特一般被认为是一位保守主义作曲家。如在《简明牛津音乐史》一书中，蒂皮特的音乐语言被看作“不是站在时代的前锋线上。”[1(P.916)]在《二十世纪音乐概论》一书中，作者把蒂皮特划入保守的作曲家(conservative composers)”，与他同处这一“流派”的还有作曲家布里顿、肖斯塔科维奇、塞缪尔•巴伯等人。[2(P.169)]而《二十世纪作曲技术》一书中因为都“相对较为保守，有调性”而把蒂皮特、梅西安与卡特三人放在一章中讲述。[3(P.239)]葛尔教授在《现代音乐创作讲座》中也谈到“蒂皮特的音乐语言与当时欧州的音乐语言不一样，尤其是他写的和声，在他那个时代来说也是相当旧的。”[4(P.105)]从资料上看来，音乐理论界普遍认为蒂皮特是相对保守的作曲家。

蒂皮特在音乐创作上坚持使用传统的交响曲、弦乐四重奏、协奏曲、奏鸣曲以及清唱剧等体裁。曲式上的设计也以传统的经典曲式结构为基础。作品调性类型虽然丰富多样，但一直保留着调性因素。他通常使用常规的乐器、乐器组合与常规的演奏法。尽管作品中不乏现代音乐的新技法、新风格，但总有古老音乐传统的回响，他似乎更钟情于古代审美观念和材料的拯救与复兴——英国文艺复兴与巴洛克时期的音乐、威廉・伯德（William Byrd)、珀塞尔直到贝多芬音乐的元素。上述这些特点无疑使蒂皮特进入了保守主义作曲家的阵营。

基于上述的认识，很容易只看到蒂皮特保守主义的保守方面，而忽略了他的革新性。全面、客观地认识他的保守主义要坚持辩证思想与历史维度，在承认他有保守特点的同时，也不能忽视他在技术与风格上有革新性的存在。

一、影响蒂皮特保守主义形成的因素

蒂皮特保守主义的形成有来自许多方面的影响，其中英国保守的传统、保守的民族性格以及经验论的英国哲学、英国保守主义音乐历史、氛围与合唱传统、蒂皮特个人的学习经历与美学思想等几个方面是不容研究者忽视的。

（一）英国保守的传统、保守的民族性格以及经验论的英国哲学

英国是一个所谓的保守的国家，保守主义思想源远流长，几乎是伴随着英国国家的产生而出现的。18 世纪后期，埃德蒙・柏克把保守主义思想理论化，对英国的政治、文化产生了广泛而又深远的影响。但即使在此之前，保守主义就对英国事务的方方面面产生了巨

大作用，并成为一种历史传统，成为英国人民族性格的重要组成部分。

英国是经验主义哲学的大本营，世界上著名的经验主义哲学家，如培根、霍布斯、休谟等都是英国人。而保守主义在哲学基础上大都是经验主义的，都以经验主义作为实践的指导。经验论的英国哲学，具有良好的分寸感，强调经验在知识积累中的作用，认为一切知识都来源于感官或经验，即："凡在理智之中的，无不先在感觉之中"。[5(P.74)]否认抽象理论的作用，反对建立所谓的理论体系也敌视欧洲大陆的系统理论。经验主义哲学的影响遍及了英国文化生活的各个领域。"英国启蒙主义者追求的理想和欧洲大陆一样，也同样追求理性思辨，但心底却永远是经验主义者，不喜欢抽象，这种态度是英国自由精神的主要源泉，一直是英国思维的基本特征。"[6(P.417)]在这样的传统与民族性格的影响之下，蒂皮特带有保守主义特点是不难理解的，他的作品中也显示了很强的本土经验主义思想。

（二）英国保守主义音乐历史、氛围与合唱传统

英国的音乐历史比较独特。中古时期和文艺复兴时期英国的音乐文化相当发达。文艺复兴时期的伯德、珀塞尔与当时的其它欧洲大陆著名的作曲家地位是相同的。那时，英国音乐文化对其它国家的影响也相当大。珀塞尔去世前后伦敦和爱尔兰也都是欧洲的音乐中心，但到了亨德尔以后英国音乐的传统似乎中断了，没有独创性的音乐，直到 19 世纪末也没有出现重要的作曲家。关于这个问题，有学者认为这与社会组织的性质有很大关系，因为这个时期英国的其它艺术形式却很发达，唯独音乐例外，这只能说明"当时的社会对音乐重视程度不够，它不是一个自然发生的过程，更多的是人为的结果。"[4(P.102)]

英国的音乐评论界保守谨慎的态度也影响了英国音乐的发展。19 世纪英国的音乐评论实际上由两个占支配地位的人垄断，一个是亨利•福瑟基尔•乔利（Henry Fothergill Chorley，1808－1872），另一个是詹姆斯•威廉•戴维森（James William Davison，1813－1885），这两位评论家都极端谨慎，从来不敢跃出门德尔松海洋的浪潮一步。在他们影响下，助长了对门德尔松的片面崇拜，同时堵塞了英国音乐思想向前探索之路。[6(P.609)]

20 世纪初期是现代音乐发展中十分重要的阶段，欧美的音乐家大都在探索新的技法，创作所谓的现代音乐，而此时的英国音乐界却没有很重要的与现代音乐有关的事件发生。现代音乐对于英国来说并不占重要的地位，它的运动在英国的发展是相当缓慢的。英国的作曲家转向古老的音乐，从中寻求灵感，这成为英国音乐的一个重要特点。英国作曲家中有追求稳重、含蓄与保守的传统。另外，英国音乐传统形成了的中断，使 20 世纪的英国作曲家面临了一个欧洲大陆国家不曾有过的问题。蒂皮特在其中也难免受到很大的影响：英国年轻一代包括蒂皮特在内的作曲家似乎有责任去了解本国早期的音乐特征与技法，恢复

中断的光荣的音乐传统，而不是急于盲目接受新鲜的技法。

在19世纪末和20世纪中，除蒂皮特以外著名的英国作曲家还有爱德华•埃尔加(Edwavd Elgar，1857－1934)、拉尔夫・沃恩・威廉斯(R. Vaughan Willams，1872—1958)、古斯塔夫・霍尔斯特（Gustav Holst，1874－1934)、爱德蒙・鲁布拉（Edmund Rubbra，1901－1986)、威廉・沃尔顿(William walton，1902—1983)、康斯坦特・兰伯特（Constant Lambert，1905－1951)、布里顿（Benjamin Britten,1913——1976)、彼得•马克思韦尔•戴维斯（Peter Maxwell Davies，1934—）等人。整体上“英国的音乐家在接受新概念时谨小慎微。”[1(P.916)]

埃尔加主张向勃拉姆斯、瓦格纳、理察•施特劳斯等人学习以达到欧洲的先进水平。他是一位具有浪漫精神的古典主义者，他的浪漫主义音乐追求对于英国音乐创作影响很大，音乐风格有点象德沃夏克。

威廉斯在20世纪上半叶是英国最重要的作曲家之一。他的个人风格以中古调式、民间音乐为基础，受到浪漫主义、印象主义的影响比较大。他的音乐不强调新颖的技法与音响，而是突出含蓄、和谐与朴素的特点。

霍尔斯特的音乐语言受到民歌以及牧歌传统的影响，技巧非常娴熟，但表现上十分朴素。例如他的《行星》组曲显然是带有保守主义特征的。

鲁布拉的音乐创作虽然基本没有民歌因素，但他深受霍尔斯特和威廉斯的影响。在英国传统下创作了大量宗教音乐，常用调式和声等技术手段。

沃尔顿的音乐中有斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫等人较新的因素，但也有埃尔加的深刻影响。虽然开始被认为肆无忌惮，节奏强烈、和声刺耳，但他的基本风格是浪漫主义的。

兰伯特是一位颇有才华的作曲家，与沃尔顿的名气不相上下，但他的技术也谈不上“现代”。在李斯特都已经不受英国人欢迎的时代里仍然推崇李斯特的音乐。

布里顿有莫扎特式的天才与创造性，在音乐创作上兼收并蓄，很难归入任何一个流派。纵向上他全面利用从伊丽莎白时代到20世纪多样的音乐语汇，横向上他广泛吸收各种现代技法，如斯特拉文斯基的节奏、勋伯格的十二音序列，贝尔格《沃采克》中的作曲技术等等，但他的音乐也有重要的“保守”的特征，总的说来：较多使用传统形式，没有激进的音乐语言，重视旋律与对位的写作，调性也是他音乐中一贯保持的要素。

马克思韦尔・戴维斯是英国“先锋派”音乐中最重要的人物之一，他的作品节奏复杂、棱角分明，喜爱使用各种音乐语汇的拼贴。作品《疯王之歌八首》(Eight Songs for a Mad King，1969）使用大量不协和的音响，音乐带有强烈的现代色彩。但戴维斯本人是个十分

强调学习旧技巧的作曲家，这与斯托克豪森、约翰·凯奇等先锋派作曲家更重视新的观念与技术有所不同。据我对他的作品《伴着日出的奥克尼婚礼》(An Orkney Wedding With Sunrise，1985)进行的音乐分析，在这部作品中戴维斯使用了功能和声、民间调式、传统的调性与结构。作品带有实用的目的，具有浓郁的民间气息与“第三潮流”(The Third Stream)的特征。[7(P.51-56)]这也说明他在“先锋”的同时，创作中仍有保守的因素。

综上所述，蒂皮特的前辈们以及他的同时代作曲家多少都有英国人的保守特点，他们的音乐创作也大都带有同样的特征，这种氛围在某种程度上会影响到蒂皮特的创作。

另外，英国有悠久的合唱音乐传统，14 到 16 世纪，英国音乐家主要是教堂音乐家，为教堂写歌，音乐与诗歌有密切关系。18 世纪初期，珀塞尔的赞美歌、康塔塔与歌剧等作品占据了英国主要的音乐舞台。其后亨德尔通过清唱剧建立的音乐风格成为英国音乐的典范。直到 20 世纪，英国作曲家几乎都会积极为合唱团写作，蒂皮特早期的作品很多是为业余合唱团、乐团创作的，他也亲自参与了大量的指挥、排练工作，而为声乐写作音乐会受到很多技术上的限制。

1898 年英国建立了民歌协会，从事古老的英国民歌的搜集整理与出版工作。过去很少被关注的民歌中有强烈的民族特征、纯朴的调式化旋律，成为音乐创作中新鲜的因素，对英国音乐界产生了广泛的影响。随着对民族音乐文化遗产的发掘，一大批英国早期的复调声乐作品得到出版，早期音乐中灵活的节奏与对位的手法被应用到英国作曲家的创作实践中来，使他们的兴趣与注意力投向了早期音乐，这些作曲家当中就包括蒂皮特本人。这样的潮流对于蒂皮特接受欧洲大陆的新音乐技法有一定的干扰和冲击。

（三）蒂皮特的学习经历、价值取向与美学思想

象前面蒂皮特的生平介绍中提到的那样，蒂皮特学习音乐的过程中接触更多的还是传统音乐理论与作品：象斯坦纳(John Stainer)的《和声理论》(A Theory of Harmony,1876)，查尔斯•斯坦福(Charles Stanford, 1852-1924)的《音乐的创作》。学习严格对位法(species counterpoint)与传统的和声技术。以巴赫、海顿、莫扎特与贝多芬等作曲家的音乐主题为学习范例。他在皇家音乐学院学习的也是标准的学院派著作。

在自学过程当中，蒂皮特钻研的内容主要是欧洲和英国的早期礼拜仪式音乐、牧歌以及帕莱斯特里那、珀塞尔、亨德尔、约翰·布洛（John Blow，1649－1708）和佩勒姆·汉弗莱（Pelham Humphrey，1647－1674）等人的音乐。比如他在莫利学院时研究并最终和沃尔特·柏格曼（Walter Bergmann，1902－1988）合作编辑了珀塞尔的音乐，这能够反映他一个主要的审美价值取向与音乐思想，他的感情倾向于早期的英国音乐而不是现代的技

术与风格。另外，贝多芬在蒂皮特创造性的生涯中扮演了重要的角色，如交响乐的概念和赋格的影响。蒂皮特很多个性特点在于利用深刻的德、奥音乐原则与英国传统音乐材料进行交互。

蒂皮特虽然阅读了勋伯格的《和声学》和兴德米特的《作曲技法》等颇为现代的音乐理论著作，但不能接受“勋伯格把和弦看作一切音乐的基础”的思想；[8(P.97)]也不赞同兴德米特关于音程与和弦的分类与价值，并认为那样“独断排外的和声会让他无法呼吸。”[8(P.98)]直到30年代晚期他认真学习了文森特·丹第的著作《作曲的过程》才深受启发，这本书为他提供了调性发展的理性方法，他对这个方法深深的赞同。[9(P.89)]丹第的调性理论深刻影响了他的创作，而丹第的调性理论建立在“五度循环”的基础之上，与传统音乐理论有直接的联系。[10]

蒂皮特始终认为音乐是“一种意象，这种意象基于对感觉内在领域的理解，而感觉包括情感、直觉、判断与价值观等内容。”[8(P.19)]他相信音乐能够赋予人类情感以形式，反映人的复杂的心理活动，丰富地传达人类的感情，坚信音乐的力量可以进入人类经验的每一领域，而这是科技理性所不能把握的问题。在这种思想的指导下，他的音乐创作带有“情感美学”的特征，音乐以外的内容时刻会影响音乐形式的独立性，这也许对他作曲技法的革新有某种程度的限制。

蒂皮特关注社会、人生与哲学等重大问题，希望艺术创作能够干预现实。主观上他也要求音乐的创作应该“能够被理解。”[8(P.19)]作品应该更易于被大众接受，各种先锋的技法、风格的创新与他的这一观念有些矛盾。比如他坚持在《第三交响曲》中使用布鲁斯歌曲，也是希望通过通俗艺术的大众性传达自己的思想。

通过上面的论述，我们可以看到蒂皮特保守主义思想的形成有深刻的历史、文化根源。

二、交响曲作曲技术中的保守与革新

蒂皮特被称为“保守主义”作曲家，但他的“保守主义”不是止步不前的思想，更不是“复古主义”。通过前面章节对蒂皮特交响曲的分析，可以清晰地发现在他交响曲的创作中，曲式结构、音高、节奏、节拍、和声、复调、调式、调性以及配器等技术运用有尊重、继承传统的一面，带有保守的特征；也有创造、发展的一面，带有革新的特征。这一部分对比论述蒂皮特交响曲作曲技术的保守性与革新性。

（一）作曲技术中保守的方面

1. 曲式结构

蒂皮特的前两首交响曲在结构方面基本保持了与古典交响曲四乐章结构的联系。两首

作品的第一乐章都采用了奏鸣曲快板乐章的结构；第二乐章均为慢板乐章，采用变奏曲式或三部性曲式；第三乐章也都是三部性的谐谑曲乐章。两部交响曲的末乐章虽有些个性化的处理，但没有放弃终曲快板的精神，因此蒂皮特前两部交响曲沿用并维护了四乐章结构，可以看作是蒂皮特继承传统、保守的一面。

2. 音高、节奏、节拍

蒂皮特在音高使用上发扬了英国早期音乐的传统，晚期虽然发展了多调式综合音阶的形式，但仍旧保留了自然音的风格。旋律句法尽管不强调方整，但有动态均衡的追求。隐藏二声部的旋律技术与古老的复调旋律写作有内在的渊源关系。这些技术与特点都体现了他保守的一面。蒂皮特在节奏、节拍方面革新较多，但其深层的来源是古老的英国牧歌节奏、英国语言的节奏，基本不使用高度理性控制的“现代”节奏、节拍形式。在序列技术产生广泛影响、如火如荼的年代，理性的高度控制已经渗透到几乎所有的音乐要素当中，蒂皮特依然坚持相对感性的写作方式。

3. 和声、复调

蒂皮特的和声较多地继承了传统的形式，尤其是早期交响曲中可以感受到传统和声对他深刻的影响。不论和弦结构、和弦来源，还是和声进行与和弦关联，都包含了一些传统和声的因素。蒂皮特的音乐有对位的本质，其核心的技术来源于文艺复兴时期、巴洛克时期音乐的启示。交响曲中的支声复调结构、节奏复调结构与英国民间音乐以及早期音乐密切相关。

4. 调式、调性

蒂皮特音乐总体上是调式风格的，创作中采用中古调式、大、小调式、布鲁斯调式等多样的调式类型。调式是文艺复兴时期、巴洛克时期音乐的特征之一，广泛采用调式写作显示了蒂皮特创作中“向后看”的倾向。在调性方面，蒂皮特坚持写作有调性的音乐，甚至早期的交响曲还有古典调性的使用情况。尽管四部交响曲的调性形态各异，构成的方式也不相同，但调性还是他结构音乐的核心因素。

5. 配器

20 世纪音乐创作中乐队编制有多元化的特征，主要的倾向是采用更大的乐队或发展小型化的乐队、室内乐化的乐器组合，而蒂皮特依然坚持用双管、三管编制传统的交响乐队，这种做法本身首先说明了他有保守的一面。其次，他在配器中追求力度平衡、织体清晰的素描风格也是古典原则的复兴。另外，他早期注重弦乐音色，整体上不强调特殊乐器组合与极端音区等特点都可以归入保守的范畴。

（二）作曲技术中革新的方面

全面审视蒂皮特交响曲的作曲技术，除了保守的一面，我们可以发现他创作中存在的革新性。

1. 曲式结构

在曲式结构方面，蒂皮特的后两首交响曲革新的内容非常突出。《第三交响曲》从宏观上否定了传统交响曲四乐章的结构，把四乐章纳入两大部分的结构。作品第一乐章中采用“静”与“动”交替的结构扩展方式，也是整个交响曲的结构扩展方式，放弃了古典的“和声、调性结构”的组织方式。乐曲中也采用拼贴材料、织体变化等要素作为音乐结构的划分点。末乐章主要由四首布鲁斯歌曲构成，完全摆脱了传统交响曲末乐章的模式。《第四交响曲》最具革新性的是单乐章交响曲的设计，突破了传统四乐章的古典形式，结合了交响诗的结构思维，用奏鸣曲式的原则结合拱形曲式的原则控制作品的曲式结构，核心材料的贯穿也有很强的结构凝聚力。结构形成中通过多元因素控制的思维方式具有很强的前瞻性。

2. 音高、节奏、节拍

蒂皮特使用多调式综合音阶进行创作，丰富了横向进行的音高材料。他探索各种调性类型下的音高组织方式，在横向进行中频繁转换调性，采用十二音调性与人工调式有强烈的现代风格与个性色彩。他在音程使用方面十分自由大胆，尤其是大跳音程的频繁出现形成了棱角鲜明的线条，成为他风格的重要组成部分。蒂皮特节奏方面的革新较多：复杂多变的节奏形态，丰富的连音节奏、跨小节的节奏是他喜爱采用的形式。而不可逆行的节奏体现了他也吸收了一些现代数理化节奏的思维。节奏重复与变形的特点与其节奏技术的核心特点有关，打破了节奏的匀称性。当新的与传统的节奏组织模式被结合在一个整体之中，音乐带有了“泛节奏”的特征。蒂皮特的《第二交响曲》在首演时并不成功，甚至得到许多批评，其中重要的原因是当时 BBC 交响乐团的领导者保罗・拜尔德（Paul Beard）坚持把跨小节的节奏改成正常的方式，可想而知，这样破坏了蒂皮特的节奏意图，效果是非常糟糕的。直到考林・戴维斯（Colin Davis）按照蒂皮特记谱方式指挥伦敦交响乐团重新演出、录音，《第二交响曲》才获得成功。[11(P.30－31)]这也从侧面说明蒂皮特在当时的英国还是非常“前卫”的。

蒂皮特节拍技术中混合节拍、频繁变换的节拍、暗含的双重节拍、节拍内灵活的音值组合等技术都意在打破固定的拍子、摆脱简单的节拍循环；而纵向复合节拍、交错节拍在立体的空间上发展了这一思维。蒂皮特的节拍技术有力地配合了节奏上的诉求。

3. 和声、复调

蒂皮特在和声领域吸收了斯特拉文斯基、巴托克和梅西安等现代作曲家的和声技术并进行很多探索。四度叠置和弦、音簇、复合和弦、混合音程关系叠置的和弦形成了多样的不协和的音响，构成他交响曲创作中的重要材料。持续和弦与和弦贯穿、交替进行、平行进行、和弦移位与和声模进、远关系和弦对置与复合和声等和声进行方式改变了传统的和声意义与价值。中心音响与和声场的技术也使他的和声带有了浓郁的现代气息。

复调方面，在蒂皮特的交响曲中可以发现双调性与多调性复调结构、复节拍复调结构、复风格复调结构、双调式复调结构、群体复调结构等复调类型。这也都是 20 世纪音乐创作中主要使用的较为新颖的复调结构。

4. 调式、调性

蒂皮特在调式运用上，不断探索前进，把调式进行横向或纵向的综合，形成调式综合音阶或双调式纵向的叠置。将古老的调式风格带入新的境界，带有鲜明的现代艺术特征。蒂皮特早期交响曲用调性相对主义的风格形成隐蔽的调性；中、晚期则注重旋律调性与音高调性的使用。这两种调性类型既是复兴、更是古老传统的新的发展，也是 20 世纪新调性的重要特征。通过多样的调性类型形成的双调性与多调性以及泛调性音乐是现代音乐发展的某种重要趋势。

5. 配器

蒂皮特在后两首交响曲的创作中把乐队扩大为三管的编制，并加入了大量色彩性乐器、打击乐器，也包括代表流行艺术风格的爵士乐打击乐器，甚至有鼓风机的使用，在编制方面体现了作曲家对新音色的追求。在配器上他使用彩绘的手法使音色作用的独立性增强；点描风格的出现等特点也表明了他革新的一面。在音色方面，后两首交响曲中充分发挥了铜管音色的作用，摆脱了弦乐音色的统治地位。而“神秘音响”的使用、突出打击乐色彩的做法、交响曲中应用人声以及非常规乐器的使用等特点体现了他对音色作用的重视与发展，富有时代特征。

综合上述两方面的内容，我们可以发现，尽管蒂皮特身上有所谓的保守主义思想，但他的创作中仍旧包含了丰富的现代创作技法与浓郁的“现代音乐”气息。他的作曲技术不断融合与发展，尤其是在中、晚期的交响曲创作中，革新的特征明显大于保守的特征。

三、交响曲创作风格中的保守与革新

通过对蒂皮特交响曲的技术分析，可以看到其中折射出的创作风格倾向。蒂皮特交响曲的音乐风格处在不断的发展变化当中。前两首交响曲较多地继承了古典与浪漫主义风格。《第一交响曲》创作完成于二战期间，其中有来自佩罗坦、贝多芬、布鲁克纳、西贝柳斯、

兴德米特等许多人的影响。它不是对反映战争的直接产物也不是典型的“战争”交响曲，更多的是人们对战争形势的预测。作品中较多地运用对位技巧，“牧歌式声部交织的手法充满了整部作品，对位的观念覆盖了 16 世纪到 20 世纪广阔范围。”[12(P.95)]作品中调性相对主义、强烈的戏剧性与传统的结构形式使作品带有后浪漫主义与新古典主义结合的风格特点。《第二交响曲》的音乐风格有了较大的变化，蒂皮特吸收了斯特拉文斯的新古典主义语言风格，融合了维瓦尔蒂与巴托克的固定低音技巧，但仍旧保持了个性的风格特征。作品采用了交响曲框架，坚定地结合了蒂皮特在贝多芬那里发现的交响曲模式，表达了对古典形式的敬意并在其中用自己喜爱的对位手法开发了赋格的潜力，。重要的是作品中多调性、复节奏等技术的出现使音乐风格更为粗犷，棱角分明，新古典主义的风格也进一步延伸。蒂皮特对于新古典主义的理解，固然包含对过去英国音乐的学习(特别是伊丽莎白王朝的牧歌与珀塞尔的音乐)，但与反浪漫的情绪无关。[13(P.90-91)]

上述两部作品的创作中继承古典、浪漫主义风格的成分较多，但蒂皮特的后两首交响曲在风格方面有了很大的发展。

《第三交响曲》是蒂皮特创作走向成熟的晚期代表作之一。“静”和“动”系统交替的展开方式代表了他音乐发展中新的观念。点描色彩的类似“夜乐”的音响上带有表现主义特点。《第三交响曲》似乎找到了一个“新浪漫主义”或者是“后表现主义”的方向。在末乐章里蒂皮特引用了贝多芬《第九交响曲》中的几个主题，把布鲁斯歌曲作为《欢乐颂》的陪衬表明了蒂皮特思想中更广泛的概念。他在风格融合中没有华而不实的意图，而通常是用音乐表现深刻的社会内涵。通过涉足流行音乐（Popular Music）形式（特别是美国黑人音乐）来代表了个人从社会集体中的疏远。这个倾向在蒂皮特思想中也是一个重要的征兆，表明了他对欧洲意识的批判态度。到了 70 年代，蒂皮特对流行音乐的兴趣越来越浓，甚至认为可以用流行音乐拯救西方音乐将要面临的衰落，“流行音乐将逐渐变成世界性的而不是地方性的。”[8(P.26)]蒂皮特对待大众文化的态度与 60 年代英国伯明翰大学当代文化研究中心(Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies)对待大众文化较为先进的观念有相似之处。[14(P.42)]

《第四交响曲》也是蒂皮特晚期创作中的重要作品，是全部作品中最大的单乐章结构作品。这部作品中，他在交响曲的领域探索了单乐章形式中多元音乐的拼贴结合以及多元因素对结构的控制，其中主题发展的传统概念演变成并置技术，作曲家展示了高超的控制多样主题扩张的技巧，并成功地在对比和统一间取得了不容易的平衡。多调性、泛调性的调性组织模式为扩张调性的技术提供了优秀的样本。潜在于《第四交响曲》“从生到死”

(birth to death)的过程体现了他对人类命运的深切关怀，充满了沉重的宗教隐喻和深刻的人文关怀。作品有丰富而精致的内涵，带有“新现实主义”的风格倾向。

蒂皮特交响曲中出现的“后浪漫主义”与“新古典主义”固然有旧的风格因素在起作用。但“后表现主义”与“新现实主义”风格倾向、“新浪漫主义”对“浪漫主义”风格的回归，都是20世纪音乐风格发展的重要趋势，也表明了蒂皮特在风格上所做的探索。另外四部交响曲各有不同，每一首都有个性的风格追求，交响曲风格的多元化本身说明了蒂皮特创作中革新、开放的一面。

四、对蒂皮特的保守与革新的认识

（一）保守是对传统更多的尊重与继承

在认识保守主义的问题上不能过于狭隘，保守主义不是主张历史倒退的复古主义。它是经过认真思索之后的产物，建立在精心鉴别与筛选的传统之上，它推崇的不是一切过去时代的事物，更不是对于过去无原则的留恋。保守主义是对传统中精华部分更多的尊重与继承，但并非拒绝革新发展，只是在革新时更为慎重，追求将损失减少到最低限度。当然我们也应该反对过分的保守，过分的保守必然会阻碍历史的发展。

作曲家身上的“保守”因素使他们更慎重地对待传统，不轻易进行彻底的颠覆，这对保存并延续传统有重要的意义和价值。一味地强调革新，甚至容易使我们忽略了“保守”的价值。巴赫有“音乐之父”的美名，这与他守住复调技术的传统有重要关系。贝多芬不仅开创了浪漫主义先河，也延续了古典主义的历史。勃拉姆斯的“新酒”总是装在“旧瓶”里，而没有急于把“旧瓶”打碎，树立了一面“反潮流”的旗帜，也成就了自己在音乐史上的地位。布里顿、肖斯塔科维奇、塞缪尔•巴伯等人也都是明显具有保守特征的著名作曲家，而他们对音乐创作的贡献以及他们在音乐史上的地位是不容小觑的。即使是创新出名的作曲家，在他们的某些作品中，尤其是中、晚期成熟的作品中也有鲜明的复归倾向，如，阿尔弗莱德·施尼特凯（Alfred Schnittke，1934－1998）的《第二大提琴协奏曲》、克里斯托夫·潘德列茨基（Krzysztof Penderecki，1933－）的《悲歌》、武满彻（Takemitsu，1930－）的《乡愁》等作品中都不同程度地显示了传统因素。[15(P.197-223)]从历史和现状上看来，“保守”在音乐发展中的贡献并不能低估。蒂皮特的“保守”使他与音乐文化传统保持了更多联系，更大程度地延续了这一传统，保存了传统文化的精华。

蒂皮特不急于革新，而是把技术的探索更多地与作品艺术性、内容等结合起来。正如蒂皮特自己所说的那样：“艺术一定要言之有物。”(Art must be about something.）[8(P.17)]而不是纯形式、纯技术的展示。20世纪音乐发展中有一些纯形式的探索是在“创新”欲望

的驱使下产生，并没有很强的生命力。如“法国作曲家阿兰•洛维埃（Alain Louvier, 1945-）按照化合物的分子式来确定音程与和弦的结构。美国作曲家约瑟夫·希林格（Joseph Schillinger，1895－1943）用股票市场行情表上的升降化成旋律的高低。以色列作曲家耶胡达·扬内（Yehuda Yannay，1937－）利用昆虫的活动来决定音响的运动形式。”[16(P.204)]而“汤姆·约翰逊（Tom Johnson）的作品《为想象中的小号而作的天国的音乐》全曲只有一个延长了的和弦，这个和弦出现在五线谱上加第 99 线到 103 线之间。”[16(P.204)]完全成为“观念音乐”（concept music）。这类的创新，曾经名噪一时，但对音乐发展并没有产生更深远的影响。

蒂皮特在实践中没有做纯形式的、过激的、昙花一现的”创新”，而是把精力用到了更踏实、有效的工作中。“进入 20 世纪后，有些作曲家不时宣称交响曲的死亡。”[17(P.1144)]但蒂皮特坚持使用传统的音乐体裁，作品中包含了大量的“交响曲”、“协奏曲”、“奏鸣曲”等体裁。本文分析的蒂皮特的四部交响曲就是其中重要的代表性作品，它们的创作完成使交响曲这种重要的古典体裁在 20 世纪依旧保持了鲜活的生命力。“不论蒂皮特的 4 首文响曲和马克斯韦尔·戴维斯的 6 首交响曲，还是自 1960 年以来问世的其他许多作品，都不免使人想到在未来相当长的时间内，有关交响曲退出历史舞台的论断必将证明是言过其实的。”[17(P.1144)]蒂皮特在曲式上也尽可能维护经典的曲式模式，只是在内部加以改进以适应新的时代和新的内容。蒂皮特不断为古老的曲式模式注入新鲜的血液，保持了它们的生机。蒂皮特的作品虽然扬弃了古典调性的规则，发展了新的调性形成方式，但始终没有放弃调性本身。他基本采用传统的乐器与传统的“双管”乐队编制用于交响曲的创作，使用传统的配器手段为音乐赋色。在追求“室内乐”化、小型化的 20 世纪作曲界有“反潮流”的勇气，表明了自己坚定的立场。他还注重古老的复调技术，对于复兴西方音乐的复调传统作出了重要的贡献。

（二）革新是渐变、量变，是相对缓慢的发展

蒂皮特在延续传统的过程中也不断进行革新发展，他的革新有渐变、量变、相对缓慢等三个较为明显的特点。

1. 逐渐变化的前进

蒂皮特的革新是逐渐变化而又稳健的。从交响曲创作的技术与风格上，我们看到：《第一交响曲》同传统有较明显的联系；《第二交响曲》开始有更多的变化，创作也更为成熟；而《第三交响曲》开始疏离与传统的关系；《第四交响曲》继续发展，渐渐摆脱了传统的束缚。从早期创作中有较多的传统因素发展到晚期有较多的现代因素，蒂皮特的这种革新类

似于成长，是逐渐变化的前进。

2. 小范围有针对性地修正，不是颠覆性的变革，是量变不是质变

蒂皮特革新的内容在《第一交响曲》中主要是增加对位的不协和程度、采用“调性相对主义”暗示调性中心，而在其它方面，诸如结构、调式、配器继承传统较多。《第二交响曲》的革新主要针对调性、节奏与节拍的领域，在双、多调性与节奏复调方面做了较大探索。《第三交响曲》主要是引入了新的结构方式、拼贴技术、表现主义音响等内容。《第四交响曲》的革新在泛调性、多元主题并置、新的和声技术方面比较突出。我们可以看到，蒂皮特的每一次革新都坚实地站在原有的基础上，谨慎地在局部发展了恰当的现代技术与风格，这比起大规模的、无节制的创新有时更为切实有效。保守主义者相信，事物的发展是一个在历史进程中不断纠错与改进以臻完善的过程。

3. 相对缓慢的发展

与同时代的欧洲其他较为前卫的作曲家比较起来，蒂皮特的革新相对有些缓慢。比较一下蒂皮特与同时代其他欧美作曲家的情况，可以看到他相对缓慢的特征。

蒂皮特的《第一交响曲》创作于 1945 年，其中的技法、风格相对较为传统。而在 1945 年以前至少勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克、兴德米特、艾夫斯是不得不提的大师。他们著名的作品《粗野的快板》（巴托克，1911）、《春之祭》（斯特拉文斯基，1913）、《康科德奏鸣曲》（艾夫斯，1915）《钢琴小曲 5 首》OP.23（勋伯格，1921－23）、《画家马蒂斯》（兴德米特，1933）、《为弦乐、打击乐和钢片琴而作》（巴托克，1936）在 40 年代以前已经产生。欧、美的专业音乐创作中十二音作曲技术、新原始主义等技法与风格业已产生了广泛影响，蒂皮特却很冷静地对待它们。而像鲁索洛（Russolo，1885－1947）提倡的“噪音主义”、埃德加·瓦雷兹（Edgar Varese，1883－1965）“有组织的声音”的音乐观念以及阿洛伊斯·哈巴（Alois Haba，1893－1973）的“微分音音乐”等更为“前卫”的探索对蒂皮特几乎没有什么影响。

1945 年以后欧洲大陆音乐界新的理论与潮流、新的技法与作品更是不断产生。这一时期的著名作品包括 1950 年梅西安《时值与力度的模式》（这一年德国科隆电子音乐工作室成立。）、1952 年布列兹的《结构》和施托克豪森的《对位》、1954 年布列兹的《无主之锤》、1955 年梅西安的《异国之鸟》、1956 年施托克豪森《青年之歌》以及 1957 年克赛纳基斯的《分离形态》等等。而 1957 年，蒂皮特正在创作《第二交响曲》，探索双调性与多调性的技术，显然他的步伐有些缓慢。

蒂皮特的后两部交响曲产生于 70 年代，作品中的技术与风格对于自身来讲发展较快，

作品出现了新的结构思维，泛调性、拼贴、点描等技术也在使用，但与同时期的欧、美其他作曲家相比，还是有些“缓慢”。因为欧美 60 年代颇有影响的是“整体序列主义”（Integral－serial）、“机遇音乐”（Aleatory Music）、“电子音乐”（Elextronic Music）、简约派（Minimalist）等潮流。

但是音乐发展有更值得深思现象，70 年代中期以后的欧、美音乐进入所谓的“后先锋”（post avant-garde）时期，整体向多元化、综合性的方向发展，但其中最有代表性的潮流却是“新浪漫主义”。[16(P.206)]音乐发展“出现了重大的方向扭转——其突出的标志是调性复归……”[18(序 P.9)]曾经激进的作曲家又开始显得“保守”。如，罗克伯格（George Rochberg）在 60 年代初期谈到“自己要无保留地重新接受调性”。[16(P.201)]其作品《四重奏第 3 号》回归调性，使用了贝多芬与马勒的手法与风格。潘德雷茨基在 70、80 年代创作的作品也显示了很强的回归倾向，如《雅可布之梦》、《第二交响曲》、《第三交响曲》等。乔治·克拉姆（George Crum）的作品手法、音色都比较新奇，但他的风格是“当之无愧的浪漫派”[2(P.248)]“现代音乐显示出，当传统被逐出前门之后，又从后门复返。”[18(P.160)]这些作曲家所回归的方向竟与蒂皮特一直保持的状态相似，蒂皮特似乎被技术的发展绕了一圈。音乐技术与风格的发展十分值得玩味。缓慢的革新或许延滞了技术、风格的迅速发展；但缓慢不是停止，慎重一点的态度可能会保证探索者更少地去走弯路。

“保守”要避免固步自封式的抱残守缺；“革新”也不能做无视传统的极端冒进，更不宜故作形式上哗众取宠的惊人之举。“保守”与“革新”是一个硬币的两面，本身并无高低优劣之分，二者互为表里。革新推动历史发展，保守控制其速度，把两种看似矛盾的倾向结合起来，才能形成合理的发展。

注　释

1.〔英〕杰拉尔德·亚伯拉罕(Gerald Abraham).简明牛津音乐史[M].The Concise Ox ford History of Music. 顾犇 译.上海:上海音乐出版社,1999.

2.〔美〕彼得·斯·汉森 (Peter S.Hansen).二十世纪音乐概论[下][M].（An Introduction To Twentieth Century Music）孟宪福 译.北京：人民音乐出版社,1986.

3.Arnold Whittall. *Musical Composition in the Twentieth Century*[M].Oxford Unversity Press, 1999.(“Michael Tippett (1905-98), Olivier Messiaen (1908-92), and Elliott Carter (b. 1908) have been highly regarded throughout the second half of the twentieth century for integrity and individuality. All three began as relatively conservative, tonal composers.”)

4.〔英〕亚历山大·葛尔(Alexander Gohr).现代音乐创作讲座[R]. 李国桢口译，常敬仪、张守明等整

理.中央音乐学院教材科印，1980.

5.〔英〕弗兰西斯·培根(Francis Bacon).新工具[M].（Novum Organum）徐宝睽 译.商务印书馆,1984.

6.〔美〕保罗•亨利•朗（Paul heny lang）.西方文明中的音乐[M].（music in western civilization）顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀 译. 贵阳：贵州人民出版社，2001.

7. 李如春.《伴着日出的奥克尼婚礼》音乐分析[J].南京艺术学院学报（音乐与表演版）：2006，（4）

8. Meirion Bowen. *Music Of The Angels Essays And Sketchbooks Of Michael Tippett*[M]. London: Eulenberg Books, 1980.

9. Ian Kemp. *Tippett: The Composer And His Music.*[M]. Londond: Eulenburg, 1984.

10.丹第的调性理论从五度循环的角度看待转调的控制、调性的结构作用，上升的五度创造了一个清晰（Clarte）的过程，下降的五度是模糊的（Obscurite）。丹第认为：转向第一个“五度”（如，C 到 G 上升，C 到 F 下降）的效果是比较弱的（assez faible）；到第二个五度（如，C 到 D，C 到降 B）是偶然性的或经过性的（accdentale or passagère）；而到第三个五度（如，C 到 A，C 到降 E）是更决断的（more decisive）；转向第四个五度（如，C 到 E，C 到降 A）是最有力量的（Powerful）、活力最强的（energetic），也是清晰和模糊的最大限制。在这以后的转调变得模糊不清或者效果上没有方向感，因为第五个上升五度（如，C 到 B）同第七个五度下降是一样的，第六个五度（如，C 到升 F）从两个方向都相同。Ian Kemp. T*ippett: The Composer And His Music*[M]. Londond: Eulenburg, 1984.P.90.

11.Meirion Bowen.*Michael Tippett*[M]. London: Robson Book Ltd.1982.

12.Otto Karolyi.*Modern British Music: The Second British Musical Renaissance—— From Elgar to P. MaxWell Davies*.[M].London and Toronto：Associated University Presses,1994.

13.〔英〕葛利菲斯(Paul Griffiths).现代音乐史：从德步西到布雷兹[M].（A Concise of Modern Music）林胜仪 译.台北：全音乐谱出版社，民国 78 年.

14.杨沐.后现代理论与音乐研究(下)[J]. 中央音乐学院学报,2001,(2).

15.〔德〕瓦尔特·基泽勒（Walter Gieseler）.二十世纪音乐的和声技法[M].(Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts)杨立青 译.上海：上海音乐学院出版社，2006.

16.钟子林.西方现代音乐概述[M].北京：人民音乐出版社，1991.

17.〔英〕肯尼迪（Michael Kennedy）. 牛津简明音乐词典[Z].（The Concise Oxford Dictionary of Music） 唐其竞等译,北京：人民音乐出版社，2002.

18.〔英〕伊凡·休伊特（Ivan Hewett）.修补裂痕：音乐的现代性危机及后现代状况[M].（Music:Healing the Rift）孙红杰 译.上海：华东师范大学出版社，2006.

参考文献

外文文献：

[1]Adler,Samuel.The Study of Orchestration[M]. Tomnto George.Mcleod Limited,1982.

[2]Allenby,D.Tippett's New Year[J]. Tempo, no.175 (1990), 35－6.

[3]Atkinson,N.T.Michael Tippett' s Debt to the Past[J]. MR, xxiii (1962), 195－204

[4]Blotter,Alfred.Instrumentation/ Orchestration[M]. Crest Litho,Inc.1980.

[5]Bowen,Meirion.Michael Tippett[M].London: Robson Book Ltd.,1982.

[6]Bowen,Meirion. Music Of The Angels Essays And Sketchbooks Of Michael Tippett[M]. London: Eulenberg Books,1980.

[7]Bryan R.Simms. Music of The Twentirth Century[M].London:A Division of Macmillan,Inc. Collier Macmillan Publishers,1986.

[8]Clapham,J.Tippett' s Concerto for Double String Orchestra[J].Welsh Music,v/6 (1977), 47－52.

[9]Charles W. Pearce:Modern Academic Counterpoint[M]. Winthrop Rogers,LTD.,1956.

[10]Clarke,D.Tippett Studies.[M].Cambridge,1999.

[11]Clarke,D.The Significance of the Concept "Image" in Tippett' s Musical Thought: a Perspective from Jung. JRMA, cxxi (1996), 82－104.

[12]Clarke,D.Visionary Images: Tippett' s Transcendental Aspirations. MT, cxxxvi (1995), 16－21.

[13]Clarke,D. Language, Form, and Structure in the Music of Michael Tippett[M]. New York, 1989.

[14]Dennison P. Reminiscence and Recomposition in Tippett[J]. MT, cxxvi (1985),13－18.

[15]Diana McVeagh,[ed.]. The New Grove Twentieth-Century English Masters Elgar Delius Vaughan Williams Holst Walton Tippett [Z].New York:W.W.Norton & Company,1986.

[16]Docherty,B.Syllogism and Symbol: Britten, Tippett and English Text[J]. CMR, v (1989), 37－63.

[17]Gloag,Kenneth.A Child of Our Time.[M].Cambridge University Press,1999.

[18]Goddard, S.The Younger English Composers ix: Michael Tippett[J]. MMR, lxix (1939),73－6.

[19]Hill,Peter:Tippett sonatas[J].Tempo-A Quarterly Review of Modern Music 114 [Sept. 1975]

[20]Johnson,Stephen. Michael Tippett[J].BBC Music Magazine 13:6 [February 2005] 42-44, 47.

[21]Karolyi,Otto.Modern British Music: The Second British Musical Renaissance—— From Elgar to P. MaxWell Davies.[M].London and Toronto:Associated University Presses,1994.

[22]Kemp,Ian.Tippett:The Composer And His Music.[M].Londond: Eulenburg,1984.

[23]Kemp,Ian.Benjamin Britten in Michael Tippett.[A].A Symposium on his sixtieth birthday,ed. London,1965.

[24]Kemp,Ian.Rhythm in Tippett’s Early Music[J].PRMA, cv (1978–9),142–53.

[25]Lewis,G.Tippett: The Breath of Life: an Approach to Formal Structure[J]. MT, cxxvi (1985), 18–20.

[26]Mark, Christopher.David Clarke: ″Language, Form and Structure in the Music of Michael Tippett″ (Book Review) Music Analysis 10:1/2 [Mar./July 1991] 193.

[27]Matthews, David.20th-Century Masterworks: Tippett Symphony No. 4[J].BBC Music Magazine 6:7 [March 1998] 27.

[28]McGrath T.Michael Tippett[J].Peace News (15 Jan 1965), 10.

[29]Mellers,W.New Trends In Britain:Rubbra And Tippett[J].MM, 21:4 [May/June 1944] 211.

[30]Mellers W.Michael Tippett and the String Quartet[J]. The Listener, lxvi (1961), 405.

[31]Milner,A.Rhythmic Techniques in the Music of Michael Tippett[J].MT, xcv (1954), 468–70.

[32]Milner,A.The Music Of Michael Tippett[J]. The Musical Quarterly 50:4 [Oct. 1964] 423.

[33]Norman Del Mar.Anatomy of The Orchestra.[M]Tmwbridge, Wiltshire Redwood Bum Limited. 1983.

[34]Northcott,B.Tippett’s Third Symphony[J].Music and Musicians, xx/10 (1971–2),30–32.

[35]Northcott,B.Tippett Today[J].Music and Musicians, xix/3 (1970–71),34–40, 42–5.

[36]Puffett,D.Tippett and the Retreat from Mythology[J].MT, cxxxvi (1995), 6–14.

[37]Puffett,D.The Fugue from Tippett’s Second String Quartet[J]. MAn, v (1986),233–64.

[38]Read,Gardner.Style oral Orchestration[M].A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. 1979.

[39]Robinson, S.The Pattern from the Palimpsest: the Influence of T.S. Eliot on Michael Tippett[M].diss., U. of Melbourne, 1990.

[40]Robinson,Suzanne.Michael Tippett:Music and Literature.[M].Ashgate Publishing Limited,2002.

[41]Rodda, R.Genesis of a Symphony: Tippett's Symphony No. 3[J].MR, 39:2 [May 1978] 110.

[42]Routh,E.J.Michael Tippett[J].Contemporary British Music (London, 1972), 271–94.

[43]Sadie,Stanley[ed].The New Grove Dictionary of Music and Musicians.second edition.[Z]. Volume 25.London:Macmillan Publishers Limited,2001.

[44]Salzer,F.Stuctural Hearing[M]. Newyork.1952.

[45]Schoenberg,A.Theroy of harmony(Harmonielehre)[M].Roy E.Carter Trans.,California: University of California Press.1978.

[46]Simon,M.G.The Modular Technique of Michael Tippett[M].diss., Cornell U.,1985.

[47]Theil,G.Michael Tippett: a Bio-Bibliography[M].New York, 1989.

[48]Tippett,M.Those Twentieth-Century Blues－an Autobiography[M]. London: Hutchinson,1991.

[49]Tippett,M.Symphony No.4[Z]. London.Schott & Co Ltd., 1977.

[50]Tippett,M.Symphony No.3[Z]. London.Schott & Co Ltd., 1974.

[51]Tippett,M.Symphony No.2[Z]. London.Schott & Co Ltd., 1958.

[52]Tippett,M.Symphony No.1[Z]. London.Schott & Co Ltd., 1948.

[53]Whittall,Arnold.Musical Composition in the Twentieth Century[M].Oxford Unversity Press, 1999.

[54]Whittall,Arnold.The Music of Britten and Tippett Studies in themes and techniques[M].Second edition Cambridge University Press,1990.

[55]Whittall,Arnold.Resisting Tonality: Tippett, Beethoven and the Sarabande[J].Music Analysis 9:3 [Oct. 1990] 267.

译著、译文：

[1]〔奥〕申克（Heinrich Schenker）.自由作曲[M]. 陈世宾译.北京：人民音乐出版社，1997.

[2]〔俄〕赫洛波娃.二十世纪下半叶音乐的曲式分类[J]. 钱亦平 译. 音乐艺术，1994,（2）.

[3]〔俄〕里姆斯基一科萨科夫.配器法原理[M].玛克西米里安·斯坦贝尔格编，瞿希贤 译.北京，人民音乐出版社，1981.

[4]〔德〕瓦尔特·基泽勒（Walter Gieseler）.二十世纪音乐的和声技法[M].（Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts）杨立青 译.上海：上海音乐学院出版社，2006.

[5]〔德〕普劳特.配器法教程[M].孟文涛 译.北京：人民音乐出版社，1955.

[6]〔法〕梅西安（OLIVIER MESSIAEN）.我的音乐语言的技巧（TECHNIQUE DE MONLANGAGE MUSICAL）[M].连憲升 译.台北：中国音乐书房，1992.

[7]〔法〕柏辽兹.配器法[M].施特劳斯补充修订.姚关荣、童忠良等译.北京，人民音乐出版社，1978.

[8]〔美〕罗兰·斯特龙伯格(Roland N. Stromberg).西方现代思想史[M].刘北成 赵国新 译.北京：中央编译出版社，2005

[9]〔美〕库斯特卡（S.Kostka）.20 世纪音乐的素材与技法[M].（Materials and Techniques of Twentieth-century Music）宋谨 译. 北京：人民音乐出版社，2002.

[10]〔美〕保罗•亨利•朗(Paul heny lang).西方文明中的音乐[M].（Music in Western Civilization）顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀 译. 贵阳：贵州人民出版社 2001.

[11]〔美〕约瑟夫·马克利斯（Joseph Machlis）.20 世纪西方音乐的继承与发展（上）[J]. 杜晓十 译. 云南艺术学院学报，1999,(2).

[12]〔美〕唐纳德·杰·格劳特（Donald Jay Grout） 克劳德·帕利斯卡（Claude V·Palisca）.

西方音乐史[M]. 汪启璋 吴佩华 顾连理 译.北京：人民音乐出版社，1996.
[13]〔美〕韦尔顿·马逵斯.20世纪的音乐语言[M].蔡松琦 译. 北京：人民音乐出版社，1992.
[14]〔美〕文森特·佩尔西凯蒂（Vincent Persichette）.二十世纪和声——音乐创作的理论与实践[M].（Twentieth Century Harmony Creative Aspects and practice）刘烈武 译. 北京：人民音乐出版，1989.
[15]〔美〕玛丽·维纳斯特罗姆.二十世纪音乐中的曲式（二）[J].杨儒怀 译.中央音乐学院学报，1988，（2）.
[16]〔美〕彼得·斯·汉森 （Peter S.Hansen）.二十世纪音乐概论[下][M].（An Introduction To Twentieth Century Music）孟宪福 译.北京：人民音乐出版社，1986.
[17]〔美〕苏珊·朗格(Susan Lang).艺术问题[M].滕守尧 朱疆源 译.北京：中国社会科学出版社，1983.
[18]〔美〕约翰·怀特（John White）.音乐分析[M].张洪模 译.上海：上海文艺出版社，1981.
[19]〔英〕伊凡·休伊特（Ivan Hewett）.修补裂痕：音乐的现代性危机及后现代状况[M]. （Music：Healing the Rift）孙红杰 译.上海：华东师范大学出版社，2006.
[20]〔英〕肯尼迪（Michael Kennedy）.牛津简明音乐词典[Z].（The Concise Oxford Dictionary of Music） 唐其竞等译.北京：人民音乐出版社，2002.
[21]〔英〕麦克菲逊（Stewart Macpherson）.曲式及其演进[M]. 陈洪 陈小兵 陈鸿铎 译.北京：人民音乐出版社，1994.
[22]〔英〕雷金纳德·史密斯·布林德尔（Reginald Smith Brindle）.新音乐－1945年以来的先锋派[M].（The Avant－Garde since 1945）黄枕宇 译.人民音乐出版社.2000.
[23]〔英〕杰拉尔德·亚伯拉罕（Gerald Abraham）.简明牛津音乐史[M].（The Concise Ox ford History of Music.）顾犇 译.上海：上海音乐出版社，1999.
[24]〔英〕弗兰西斯·培根(Francis Bacon).新工具[M].（Novum Organum）徐宝骙 译.商务印书馆，1984.
[25]〔英〕莫·卡纳(Mosco Carner).当代和声：二十世纪和声研究[M].（A Study of Twentieth-Century Harmony ）冯覃燕 孟文涛 译.北京：人民音乐出版社，1983.
[26]〔英〕葛利菲斯（Paul Griffiths）.现代音乐史：从德步西到布雷兹[M].（A Concise of Modern Music）林胜仪 译.台北：全音乐谱出版社，民国78年.
[27]〔英〕亚历山大·葛尔(Alexander Goher).现代音乐创作讲座[R]. 李国桢 口译，常敬仪、张守明等整理.中央音乐学院教材科印.1980.
[28]〔日〕属启成.作曲技法的演进[M].陈文甲 译.北京：人民音乐出版社，1992.
[29]汪启璋 顾连理 吴佩华.外国音乐辞典[Z].上海：上海音乐出版社.1988.

中文文献：

[1]陈丹布. 模糊结构功能的曲式意义[J]. 中央音乐学院学报，1992，(1).

[2]陈丹布.论德彪西的调性思维特点[J].音乐探索，1989，(3).

[3]陈中华.音体系分析[J]. 音乐艺术.2002，（1）.

[4]郝维亚.伊戈尔·斯特拉文斯基管乐器的交响音乐分析[J]. 中央音乐学院学报，2000，(3).

[5]高为杰.论音阶的构成及分类编目[J].中央音乐学院学报，1995，(1).

[6]高为杰.曲式的意义[J]. 人民音乐，1987,(9).

[7]何清涛.蒂皮特双弦乐队协奏曲创作特点分析[C]，全国曲式与作品分析理论及教学会议论文集[A].2005.

[8]季家锦.20世纪西方作曲技法[M].北京：华乐出版社，2000.

[9]贾达群.管弦乐写作的历史发展[J].音乐探索，1998，（3）.

[10]金毅妮.西方音乐史中的配器史[J].中国音乐学，2005.(3).

[11]刘康华.欧洲调性体系的演变[J].音乐学习，1994，（1）.

[12]李吉提.传统与创新[J]. 人民音乐，2002，(9).

[13]李吉提.作品分析[M]. 北京：人民音乐出版社，2001.

[14]李吉提.回眸向东方——《后土》的音乐语言、拼贴技术及其他[J]. 人民音乐，1999，(3).

[15]李近朱.交响音乐史话[M]. 宁夏：宁夏人民出版社，1998.

[16]李如春.《伴着日出的奥克尼婚礼》音乐分析 [J].南京艺术学院学报（音乐与表演版），2006，（4）.

[17]彭志敏.无形的变化，有限的更新[J].黄钟-武汉音乐学院学报，2006，(4).

[18]彭志敏.音乐分析基础教程[M].北京：人民音乐出版社，1997.

[19]钱乘旦，陈晓律.在传统与变革之间——英国文化模式溯源[M].杭州：浙江人民出版社，1991.

[20]桑桐.半音化的历史演进[J].音乐艺术，1996-7.

[21]史惟亮.20世纪的新音乐[M]. 香港：乐艺书屋，民国52年.

[22]宋瑾.究竟什么是音乐的后现代主义[J].交响，2003，（1）.

[23]唐建平.民族管弦乐创作中的音响观念及其实践[J]. 中央音乐学院学报，2001，(3).

[24]佟茜.论蒂皮特的清唱剧《我们时代的孩子》[硕士学位论文][D].北京：中央音乐学院， 2003.

[25]童忠良.现代乐理教程[M].长沙：湖南文艺出版社，2003.

[26]童忠良.突破二元双向扩展——兼论多元终止式的和声理论架构[J].中央音乐学院学报，2006，(1).

[27]汪成用.近现代和声思维发展概论[M].上海：音乐艺术编辑部，1982.

[28]魏启元.最早使用拼贴技术的作曲家[J].人民音乐，2002，（4）.

[29]吴式锴.和声艺术发展史[J].中央音乐学院学报，1997，（1-4）

[30]萧冷.西方现代音乐中的多调性技巧[J].音乐艺术，1999，（3）.

[31]许勇三.二十世纪前期音乐结构要素的主要特征[J]. 天津音乐学院学报.2005，（4）.

[32]许勇三.西方交响音乐发展纲要[M].北京：人民音乐出版社，1992.

[33]姚恒璐.音乐作品的完形分析与综合分析[J]. 中央音乐学院学报，2006，(3).

[34]姚恒璐.现代音乐分析方法教程[M].长沙：湖南文艺出版社，2003.

[35]姚恒璐.论现代音乐作品中的旋律线构成[J].中国音乐，2002，（1）.

[36]姚恒璐.现代音乐中广义调性的确定[J]. 乐府新声（沈阳音乐学院学报），2000，（2）.

[37]姚恒璐.二十世纪作曲技法分析[M].上海：上海音乐出版社， 2000.

[38]姚恒璐.现代节拍的若干组织形态及其表达方式[J]. 交响（西安音乐学院学报），2000，（4）.

[39]姚恒璐.申克式图表与泛调性现象的剖析[J]. 中央音乐学院学报，1999，(2).

[40]杨立青.管弦乐配器风格历史演变概述[五 a] [J].音乐艺术，1986，（4）.

[41]杨沐.后现代理论与音乐研究（下）[J]. 中央音乐学院学报，2001，（2）.

[42]杨儒怀.音乐的分析与创作[上、下册][M].北京：人民音乐出版社，1995.

[43]杨燕迪.二十世纪西方音乐分析理论述评[J].音乐艺术，1996，（2）.

[44]姚亚平.西方音乐历史发展中的二元冲突研究[D].北京：中国人民大学出版社，1999.

[45]于润洋.西方音乐通史[M]. 上海：上海音乐出版社，2001.

[46]于润洋.现代西方音乐哲学导论[M].长沙：湖南教育出版社，2000.

[47]于苏贤.20 世纪复调音乐[M].北京：人民音乐出版社，2001.

[48]于苏贤.申克音乐分析理论概要[M].北京：人民音乐出版社，1993.

[49]张玉能.西方文论思潮[M].武汉：武汉出版社，1999.

[50]中国艺术研究院音乐研究所.二十世纪外国音乐家词典[Z]. 北京：人民音乐出版社，1991.

[51]钟子林，毕明辉.20 世纪西方音乐[M]. 中国电子音响出版社，2001.

[52]钟子林.西方现代音乐概述[M].北京：人民音乐出版社，1991.

[53]朱秋华，高蓉.现代音乐概论及欣赏[M]. 北京：北京大学出版社，1990.

网络资源：

[1]http：//www.michael-tippett.com/ （蒂皮特官方网站）

[2]http：//www.tippett100.com/en_UK/ （蒂皮特 100）

[3]http：//iimpft.chadwyck.com/ （国际音乐期刊索引与全文数据库,IIMP）

[4]http：//www.grovemusic.com/ （网上格罗夫音乐与音乐家辞典）

[5]http：//www.cnki.net/ （中国知网）

[6]http：//www.ccom.edu.cn/dlib/index.html/ （中央音乐学院网上图书馆）

附录一：《第三交响曲》四首布鲁斯歌曲的歌词

1

As I drew nurture from my mother's breast
As I drew nurture from my mother's breast
I drank in sorrow with her milk.

As I stood upright on my father's knee
As I stood upright on my father's knee
I drank in sorrow with his kiss.

Blood of their blood Bone of their bone
What then is me that was not them?

2

O, I'll go walking with my nostrils
Quiv'ring and my eyeballs
Flashing and my mouth
Round open laughing and my tongue,
My tongue on fire.

O, I'll go whirling with my armpits
Glist'ning and my breast-buds
Shaking and that navel,
Which my mother left me,
Luxuriously dreaming.

O, I'll go prancing with my toe-tips
Flying and my knee-bones
Jerking and my thighs,
With what between there lies,
My thighs aflame.

3

I found the man grown to a dwarf.
After the circus, in his tent, he said:
So many take me for a doll.
　　I gave him milk and kisses.

I found the girl born dumb and blind.
She stroked my hand and tap-wrote in the palm:
I feel but cannot see the sun.
　　I gave her milk and kisses.

I found the beautiful moronic child.
His smiling eyes shone bright; he said:
Nothing; for his mind is lost.
　　I gave him milk and kisses.

As I lay down beside my mate,
Body to body,
We did not heed the sorrow.

Ah, merciful God, if such there be,
Let him, let her, be born straight.
But if no answer to the prayer,
　　We *shall* give milk
　　We *shall* give kisses.

4

They sang that when she waved her wings,
The Goddess Joy would make us one.

And did my brother die of frost-bite in the camp?
And was my sister charred to cinders in the oven?

We know not so much joy
For so much sorrow－
Though my fine body dances;
Nor so much evil－
Though I sometimes be good.
My sibling was the torturer.
He takes his place!

So if the worm was given love-lust,
Let him stay patient in his place.
But if the cherub stands b'fore God,
Let him demote himself to man,
Then spit his curses across the celestial face
Though he be answered (Answered! ?)
With annihilation from the whirlwind.

It is our agony
We fractured men
Surmise a deeper mercy;
That no god has shown.

I have a dream
That my strong hand shall grip the cruel
That my strong mouth shall kiss the fearful
That my strong arms shall lift the lame
And on my giant legs we'll whirl our way
Over the visionary earth In mutual celebration.

What though the dream crack!
What shall remake it.
Staring with those startled eyes at what we are－
Blood of my blood Bone of my bone
We sense a huge compassionate power
To heal
To love.

附录二：蒂皮特音乐作品一览表

舞台作品（stage）

The Village Opera (ballad op, 3) [realization with added music of orig. version by C. Johnson, 1729], vv, 9 insts, 1927–8, unpubd

Don Juan (incid music, J.E. Flecker), 1930, lost

Robin Hood (folksong op, 2, Tippett, D. Ayerst, R. Pennyman), vv, 5 insts, 1934, collab. Ayerst, Pennyman, unpubd

Robert of Sicily (play for children, C. Fry, after R. Browning), children's choruses, 5 insts, 1938, unpubd

Seven at One Stroke (play for children, Fry), children's choruses, 6 insts, 1939, unpubd

The Midsummer Marriage (op, 3, Tippett), 1946–52; cond. J. Pritchard, LCG, 27 Jan 1955

King Priam (op, 3, Tippett), 1958–61; cond. Pritchard, Coventry, Belgrade, 29 May 1962

The Tempest (incid music, W. Shakespeare), London, Old Vic, 29 May 1962

The Knot Garden (op, 3, Tippett), 1966–9; cond. C. Davis, LCG, 2 Dec 1970

The Ice Break (op, 3, Tippett), 1973–6; cond. Davis, LCG, 7 July 1977

New Year (op, 3, Tippett), 1986–8; cond. J. DeMain, Houston, Grand Opera, 27 Oct 1989

独唱作品（solo vocal）

3 songs (C. Mew), 1v, pf, 1929: Sea Love, Afternoon Tea, Arracombe Fair, lost

Boyhood's End (W.H. Hudson), cant., T, pf, 1943; P. Pears, B. Britten, Morley College, 5 June 1943

The Heart's Assurance (S. Keyes, A. Lewis), song cycle, S/T, pf, 1950–51; Pears, Britten, Wigmore Hall, 7 May 1951

Words for Music Perhaps (Yeats), spkr(s), b cl, tpt, perc, pf, vn, vc, 1960; B. Duffell, S. Manahan, A. McCelland, cond. Tippett, BBC, 8 June 1960

Songs for Achilles (Tippett), T, gui, 1961; Pears, J. Bream, Aldeburgh, Great Glemham House, 7 July 1961

Songs for Ariel (W. Shakespeare), 1v, pf/hpd, 1962, arr. 1v, fl/pic, cl, hn, perc, hpd, 1964; G. Burgess, V. Pleasants, London, Fenton House, 21 Sept 1962 [from incid music to The Tempest]

Songs for Dov (Tippett), T, small orch, 1969–70; G. English, London Sinfonietta, cond. Tippett, Cardiff, University College, 12 Oct 1970

Symphony no.3, S, orch, 1970–72: see orchestral

Byzantium, S, orch, 1989–90: see orchestral

Caliban's Song (Shakespeare), Bar, pf, 1995 ; D. Barrell, I. Burnside, BBC, 26 Nov 1995 [from Suite: The Tempest]

Suite: The Tempest (Shakespeare), T, Bar, ens, 1995; M. Hill, D. Barrell, Nash Ensemble, cond. A. Parrott, London, Purcell Room, 14 Dec 1995 [arr. M. Bowen from incid music to *The Tempest*, with newly composed Caliban's Song]

合唱（choral）

The Undying Fire (H.G. Wells), Bar, chorus, orch, c1927, unpubd

Psalm in C (The Gateway) (Fry), chorus, orch, 1930, unpubd

Miners (J. Wogan), chorus, pf, c1935, unpubd

A Song of Liberty (W. Blake), chorus, orch, 1937, unpubd

A Child of our Time (orat, Tippett), S, A, T, B, chorus, orch, 1939–41; J. Cross, M. McArthur, P. Pears, R. Lloyd, London Region Civil Defence Choir, Morley College Choir, LPO, cond. W. Goehr, London, Adelphi Theatre, 19 March 1944

Two Madrigals, SATB, 1942: The Source (E. Thomas), The Windhover (G.M. Hopkins), Morley College Choir, cond. W. Bergmann, London, Morley College, 17 July 1943

Plebs angelica (motet), SSAATTBB, 1943–4; Fleet Street Choir, cond. T.B. Lawrence, Canterbury Cathedral, 16 Sept 1944

The Weeping Babe (motet, E. Sitwell), S, SATB, 1944; BBC Singers, cond. L. Woodgate, BBC, 24 Dec 1944

Dance, Clarion Air (madrigal, Fry), SSATB, 1952; Golden Age Singers, Cambridge University Madrigal Society, cond. B. Ord, London, Royal Festival Hall, 1 June 1953

Bonny at Morn (arr. of Northumbrian folksong), unison, 3 rec. 1956

Four Songs from the British Isles, SATB, 1956: Early One Morning, Poortith Cauld, Lilliburlero, Gwenllian; London Bach Group, cond. J. Minchinton, Abbaye de Royaumont, 6 July 1958

Crown of the Year (cant., Fry), SSA, 2 rec/2 fl, ob, cl, cornet/tpt, perc, handbells, pf, str qt, 1958; Badminton School Choir, cond. Tippett, Badminton School, 25 July 1958

Five Negro Spirituals (trad.), SATB, 1958 [arr. from A Child of our Time]

Lullaby (W.B. Yeats), 6 solo vv/A, SSTTB, 1959; Deller Consort, London, Victoria and Albert Museum, 31 Jan 1960

Music (P.B. Shelley), unison, str, pf ad lib, 1960; East Sussex and West Kent Choral Festival Combined Choirs, cond. T. Harvey, Tunbridge Wells, Assembly Hall, 26 April 1960

Wadhurst (Unto the Hills) (hymn tune, J. Campbell), 1960

Magnificat and Nunc dimittis, SATB, org, 1961; St John's College Chapel Choir, cond. G. Guest, Cambridge, 13 March 1962

The Vision of St Augustine (St Augustine, Bible), Bar, chorus, orch, 1963–5; D. Fischer-Dieskau, BBC Chorus, BBC SO, cond. Tippett, Royal Festival Hall, 19 Jan 1966

The Shires Suite (various), chorus, orch, 1965–70; Schola Cantorum of Oxford, Leicestershire Schools SO, cond. Tippett, Cheltenham, Town Hall, 8 July 1970 (1st complete perf.)

The Mask of Time (Tippett and others), S, Mez, T, Bar, chorus, orch, 1980–82; F. Robinson, Y. Minton, R. Tear, J. Cheek, Tanglewood Festival Chorus, Boston SO, cond. C. Davis, Boston, Symphony Hall, 5 April 1984

管弦乐（orchestral）

Concerto, D, chbr orch, 1928–30, lost

Symphonic Movement, c1930–31, unpubd

Symphony, B♭, 1933, rev. 1934, unpubd

Concerto for Double String Orchestra, 1938–9; South London Orch, cond. Tippett, Morley College, 21 April 1940

Fantasia on a Theme of Handel, pf, orch, 1939–41; P. Sellick, LSO, cond. Goehr, London, Wigmore Hall, 7 March 1942

Symphony no.1, 1944–5; Liverpool PO, cond. M. Sargent, Liverpool, Philharmonic Hall, 10 Nov 1945

Little Music, str, 1946; Jacques Orch, cond. R. Jacques, Wigmore Hall, 9 Nov 1946

Ritual Dances from The Midsummer Marriage, chorus ad lib, orch; Basler Kammerorchester, cond. P. Sacher, Basle, Musiksaal, 13 Feb 1953

Suite, D (Suite for the Birthday of Prince Charles), 1948; BBC SO, cond. A. Boult, BBC, 15 Nov 1948

Fantasia concertante on a Theme of Corelli, str, 1953; BBC SO, cond. Tippett, Edinburgh, Usher Hall, 29 Aug 1953

Divertimento on Sellinger's Round, chbr orch, 1953–4; Collegium Musicum Zürich, cond. Sacher, Zürich, Tonhalle, 5 Nov 1954

Piano Concerto, 1953–5; L. Kentner, CBSO, cond. R. Schwarz, Birmingham, Town Hall, 30 Oct 1956

Symphony no.2, 1956–7; BBC SO, cond. Boult, Royal Festival Hall, 5 Feb 1958

Praeludium, brass, bells, perc, 1962; BBC SO, cond. A. Dorati, Royal Festival Hall, 14 Nov 1962

Concerto for Orchestra, 1962–3; LSO, cond. Davis, Usher Hall, 28 Aug 1963

Braint, 1966; BBC Training Orch, cond. Boult, Swansea, Brangwyn Hall, 11 Jan 1967 [final variation in Severn Bridge Variations, collab. Arnold, Hoddinott, Maw, Jones, Williams]

Symphony no.3, S, orch, 1970–72; H. Harper, LSO, cond. Davis, Royal Festival Hall, 22 June 1972

Symphony no.4, 1976–7; Chicago SO, cond. G. Solti, Chicago, Orchestra Hall, 6 Oct 1977

Triple Concerto, vn, va, vc, orch, 1978–9; G. Pauk, N. Imai, R. Kirshbaum, LSO, cond. Davis, London, Royal Albert Hall, 21 Aug 1980

Water out of Sunlight, str, 1988; Academy of St Martin-in-the-Fields, cond. N. Marriner, London, Royal Festival Hall, 15 June 1988 [arr. M. Bowen from String Quartet no.4]

Byzantium (Yeats), S, orch, 1989–90; F. Robinson, Chicago SO, cond. Solti, Chicago, Orchestral Hall, 11 April 1991

New Year Suite, orch, 1989; San Francisco SO, cond. M. Tang, San Francisco, Flint Center, 10 Jan 1990

The Rose Lake, orch, 1991–3; LSO, cond. Davis, London, Barbican, 19 Feb 1995

Triumph, concert band, 1992 [arr. from movt 6 of The Mask of Time]

The Shires Suite, orch, 1995; Northern Junior PO, cond. N. Cleobury, Newcastle, City Hall, 31 July 1995 [arr. M. Bowen from version with chorus]

铜管乐队与铜管室内乐作品（brass band and brass ensemble）

Fanfare no.1, 4 hn, 3 tpt, 3 trbn, 1943; Band of the Northamptonshire Regiment, cond. C. Marriott, Northampton, St Matthew's, 21 Sept 1943

Fanfare no.2, 4 tpt, 1953

Fanfare no.3, 3 tpt, 1953; RAF St Mawgan trumpeters, St Ives Church Tower, 6 June 1953

Wolf Trap Fanfare, 3 tpt, 2 trbn, tuba, 1980; members of National SO of Washington, cond. H. Wolff, Virginia, 29 June 1980

Festal Brass with Blues, brass band, 1983; Fairey Engineering Band, cond. H. Williams, Hong Kong, 6 Feb 1984

Fanfare no.5, 4 hn, 4 tpt, 2 trbn, b trbn, tuba, perc, 1987 [arr. M. Bowen from The Mask of Time]

室内乐与器乐独奏（chamber and solo instrumental）

Five Settings, vn, vc, pf, c1926–7: Bolsters, ballet; The House that Jack Built; Cheerly Men; The Yiang-Tse-Kiang; Three Jovial Huntsmen, unpubd

Sonata, c, pf, c1928, unpubd

String Quartet, F, 1928, rev. 1930, unpubd

String Quartet, f, 1929, unpubd

Variations for Dudley: 10 Variations on a Swiss Folksong as Harmonized by Beethoven [woo64], pf, 1929, unpubd

Jockey to the Fair, variations, pf, 1930, unpubd

Sonata, e, vn, pf, c1930, frags.

String Trio, B , 1932, unpubd: orchd 1932, frags.

String Quartet no.1, 1934–5, rev. 1943; Brosa Qt, London, Mercury Theatre, 5 Dec 1935; Zorian Qt, Wigmore Hall, 26 Feb 1944 (rev. version)

Piano Sonata no.1, 1936–8, rev. 1942; P. Sellick, London, Queen Mary Hall, 11 Nov 1938

String Quartet no.2, 1941–2; Zorian Qt, Wigmore Hall, 27 March 1943

String Quartet no.3, 1945–6; Zorian Qt, Wigmore Hall, 19 Oct 1946

Preludio al Vespro di Monteverdi, org, 1946; Geraint Jones, Westminster, Central Hall, 5 July 1946

后 记

白驹过隙，坎坎坷坷地把博士学位论文写完，却没有想象中的轻松，只是诚惶诚恐，如履薄冰。

三年来筚路褴褛，青灯黄卷的生活丝毫没有减少精神上获得的快乐，身居陋巷，箪食瓢饮我也甘之如饴。能有机会在中央音乐学院学习是我最大的荣耀，尽管成绩平平却是我进步的阶梯。

论文能够完成离不开恩师姚恒璐教授的辛勤指导，从入校到现在、从选题到定稿，姚老师慎思、明辨、笃行的锲而不舍，传道、授业、解惑的驾轻就熟使鲁钝的我能够一次次走出学习与写作过程中不断陷入的困境，而姚老师在生活上、思想上给我的呵护和鼓励恰如春风化雨，润物无声。

感谢开题过程中唐建平教授、叶小纲教授、陈丹布教授、张丽达教授的热情指导，他们以作曲家的灵动视角、学者的犀利思维给我论文的写作以深刻启迪。感谢攻读博士学位期间给我授课的杨儒怀先生、李吉提教授，他们所开设的与专业密切相关的课程使我受益匪浅。感谢刘霖、刘康华、刘沅、贾国平、李滨扬、周耀群、宋瑾、黄枕宇等教授、老师们，修他们的课从不同的角度使我的学识得以提升。Philippa 女士、杨沐先生的选修课给了我思考问题新的视角。感谢所有中央音乐学院给我指导与关怀的老师。

感谢参加学术会议的过程中得到的专家教诲，吴祖强教授、高为杰教授、钱亦平教授、彭志敏教授、高佳佳教授、钱仁平教授……，他们严谨的学风、渊博的学识仰之弥高，他们撰写的文献是我灵感的源泉。

感谢周围许许多多像安宁、王桂升、雷兴明、刘文平、柯杨、高拂晓、程兴旺、王新华那样可亲可敬的同学，和他们一起愉快地交流与切磋增进了彼此的感情也更加开阔了我的视野。感谢遥在山东的兄弟，他们的祝福总能让我振奋。

父亲的背影离我远去已近两年，然而他的书生意气与耿介勤奋给我指明了一生应该追求的方向。母亲的双手为我的成长而逐渐变得干瘪；她的目光慢慢苍老却温暖依旧，照亮了我童年到壮年的每一段路，也将照亮我将来的征程。妻子宁愿独自忍受思念之苦，却尽量不打扰我的学习与写作。大恩不言谢，论文虽然拙劣，敝帚自珍，作为一份微薄的礼物献给他们。

最后还要感谢飞霞饭店男生公寓，它与白云观、天宁寺为邻，有一种独特的清冷，屡屡可以让困顿的我听见暮鼓晨钟，从懈怠懒惰的情绪中惊醒。

朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋。囿于作者学识、水平，虽夙兴夜寐、殚精竭虑，几易其稿，但自知论文距离导师的期望还有很大距离，错误和不足之处亦在所难免。恳请专家、老师、同侪不吝赐教，那将是我改进的最好的契机。

悟已往之不谏，知来者之可追。多言数穷，不如守中。是为后记。

李如春
2007 年 3 月 30
于中央音乐学院